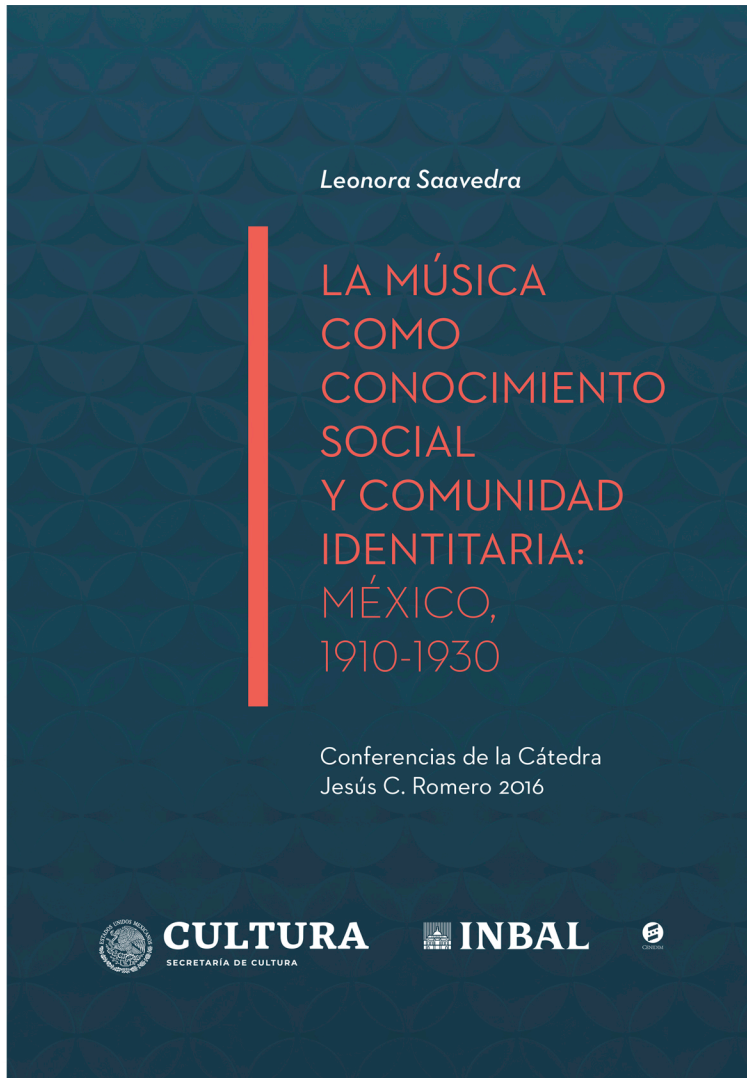




**CULTURA**  **INBAL**  
SECRETARÍA DE CULTURA

## Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



Leonora Saavedra

# LA MÚSICA COMO CONOCIMIENTO SOCIAL Y COMUNIDAD IDENTITARIA: MÉXICO, 1910-1930

Conferencias de la Cátedra  
Jesús C. Romero 2016



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



CENIDIM

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Saavedra, Leonora, *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México 1910-1930*. México: Secretaría de Cultura, INBAL, CENIDIM, 2019, 215 p.

*Leonora Saavedra*

LA MÚSICA  
COMO  
CONOCIMIENTO  
SOCIAL  
Y COMUNIDAD  
IDENTITARIA:  
MÉXICO,  
1910-1930

Conferencias de la Cátedra  
Jesús C. Romero 2016



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



LA MÚSICA  
COMO  
CONOCIMIENTO  
SOCIAL  
Y COMUNIDAD  
IDENTITARIA:  
MÉXICO,  
1910-1930

MÚSICA

*Leonora Saavedra*

LA MÚSICA  
COMO  
CONOCIMIENTO  
SOCIAL  
Y COMUNIDAD  
IDENTITARIA:  
MÉXICO,  
1910-1930

Conferencias de la Cátedra  
Jesús C. Romero 2016

Primera edición *La música como conocimiento social  
y comunidad identitaria: México, 1910-1930, 2019*

Producción:

Secretaría de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Flor Moyao Gutiérrez / Diseño y formación

Carlos Andrés Aguirre Álvarez / Corrección de estilo

D. R. © 2019 de *La música como conocimiento social  
y comunidad identitaria: México, 1910-1930*

Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional  
de Investigación, Documentación e Información Musical

“Carlos Chávez” (CENIDIM)

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,  
colonia Chapultepec Polanco, alcaldía

Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de  
esta edición son propiedad del Instituto Nacional  
de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2401>

ISBN: 978-607-605-641-7

Hecho en México



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

# CONTENIDO

<b>PREFACIO</b> .....	9
-----------------------	---

<b>CAPÍTULO 1. UN NUEVO PARADIGMA PARA EL ESTUDIO DEL NACIONALISMO EN MÉXICO: ATZIMBA DE RICARDO CASTRO</b> .....	11
---	----

5 |

Esbozo de modelo teórico .....	14
El nacionalismo en el siglo XIX mexicano .....	18
Nacionalismo, prehispanidad y Porfiriato .....	25
Las estrategias de representación en <i>Atzimba</i> de Ricardo Castro .....	31

<b>CAPÍTULO 2. ESCLAVAS, SERRALLOS Y MOROS ESPAÑOLES EN TURQUÍA: EL EXOTICISMO DE ERNESTO ELORDUY Y RUBÉN M. CAMPOS</b> .....	49
---	----

Elorduy, <i>Zulema</i> y la tradición operística del serrallo .....	51
La representación elorduyana del Oriente y el estilo alhambrista de Isaac Albéniz .....	55
La <i>Revista Moderna</i> , la cultura francesa y la violencia erótica .....	67
El orientalismo de Rubén M. Campos y el erotismo oriental de <i>Zulema</i> .....	70

Los moros españoles de <i>Zulema</i> .....	77
Conclusión: el exotismo como estrategia .....	82

**CAPÍTULO 3. LA PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN  
Y NEGOCIACIÓN DEL CONOCIMIENTO SOCIAL  
DE LO MEXICANO A TRAVÉS DE LA MÚSICA  
EN LA DÉCADA DE 1920..... 85**

La canción mexicana como recurso en la formación de la identidad nacional .....	88
El foxtrot como elemento articulador de lo mexicano moderno en los años veinte .....	105
La revista teatral: ámbito de articulación y circulación de la música como forma de conocimiento social de lo mexicano. ....	113
La masificación del conocimiento social de lo mexicano a través de iniciativas federales de educación .....	119

6 |

**CAPÍTULO 4. EL “PROBLEMA INDÍGENA”  
DE LOS COMPOSITORES MEXICANOS ..... 125**

La construcción cultural de lo indígena .....	128
La construcción musical de lo indígena prehispánico: siguiendo a Chavero .....	133
La construcción musical del conocimiento de lo indígena prehispánico: el paradigma pentatonicista .....	148
La pentatonía como base para la construcción musical de lo indígena/prehispánico .....	154

**CAPÍTULO 5. LA ESFERA PÚBLICA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MÉXICO Y EL CAMPO CULTURAL DE LA MÚSICA: APUNTES PARA UNA METODOLOGÍA. . . . . 167**

Dos modelos teóricos . . . . . 168

La constitución histórica del campo de producción cultural/musical y su relación con el campo de poder . . . . . 170

El nacionalismo musical como reacción política y factor constituyente del nuevo campo cultural de la música . . . . . 181

El modernismo como forma de acceso al capital simbólico . . . . . 188

El modernismo: factor constituyente del nuevo campo cultural de la música . . . . . 192

La OSM como esfera pública. . . . . 196

El campo cultural como configuración de posibilidades estéticas: los *Antiguos mexicanos* como caso de estudio. . . . . 200

Conclusiones y tareas por hacer . . . . . 209

**ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES Y TABLAS . . . . . 211**





## PREFACIO

Cuatro de los textos aquí reunidos son versiones revisadas de otras tantas conferencias que leí por invitación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, su consejo académico y su directora, Yael Bitrán, en octubre de 2016. El quinto texto, incluido como segundo capítulo, es la traducción al español de un artículo publicado en Estados Unidos en 2012.<sup>1</sup> Todos los ensayos se ocupan del papel de la música y, quizá más correctamente, de los productores de bienes culturales musicales en la creación de la nación y del Estado-nación mexicanos. La palabra operativa aquí, advierto, es *creación* o *generación* de la nación: como explico en detalle en el primer capítulo, la nación no existe de manera natural ni reside en el pueblo o en su espíritu, manifestado en las artes populares. La nación se engendra a través del trabajo cultural de los movimientos nacionalistas, en los que especialistas del conocimiento, en este caso, musical, articulan desde los discursos musicales un conocimiento de lo social nacional que es significado y circulado, y finalmente sedimentado y naturalizado.

El primer capítulo plantea el cambio conceptual respecto a la nación que está a la base de los otros cuatro, y analiza las estrategias exoticistas que utilizaron Ricardo Castro y Alberto Michel en la ópera *Atzimba* para construir el pasado precolombino —en este caso el purépecha— como el pasado nacional. El segundo analiza las ansiedades nacionales, intelectuales y de género de un grupo de hombres mexicanos de finales del siglo XIX,

---

<sup>1</sup> “Spanish Moors and Turkish Captives in *fin de siècle* Mexico: Exoticism as Strategy”, *Journal of Musicological Research* 41/4 (2012): 231-61.

articuladas en relación con múltiples referentes en la música exotista —dentro de la tradición franco-española— de Ernesto Elorduy y Rubén M. Campos. Dichos referentes son el modernismo literario, la cultura francesa, la guerra de Estados Unidos contra España y la modernidad masculina. El tercer ensayo propone considerar al nacionalismo de la década de 1920 como la circulación, negociación y eventual sedimentación de formas intuitivas y especializadas de conocimiento de lo social nacional, articuladas y significadas por la canción mexicana y el foxtrot. Dicho proceso, propongo, no fue un movimiento unidireccional del Estado hacia “abajo”, encabezado por José Vasconcelos; en cambio, fue llevado a cabo por un gran número de agentes sociales: los compositores y autores de concierto, teatrales y de música popular, así como los consumidores de música y miembros de los grupos políticos, periodísticos y empresariales. El cuarto capítulo explora la identificación colapsada de lo indígena contemporáneo con lo prehispánico, y los condicionamientos científicos e ideológicos que llevaron a la construcción de los tópicos musicales de lo indígena/prehispánico en la música de Carlos Chávez, Antonio Gomezanda, Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas y Miguel Bernal Jiménez, y en especial a la articulación de lo indígena como lo primitivo o lo exótico. Finalmente, el quinto capítulo propone una serie de conceptos que nos facilitan entender los cambios ocurridos en la constitución histórica y en las relaciones de poder del campo cultural de la música de 1925 a 1934. Dichos cambios ocurren al variar las formas de acumulación de capital simbólico a través de los debates en torno al modernismo y al nacionalismo musicales, debates que son de interés nacional y que, propongo, tienen lugar dentro de la esfera pública creada alrededor de la Orquesta Sinfónica de México por los discursos musicales y verbales emitidos desde y sobre ella.

Me siento muy agradecida por el cálido recibimiento que me proporcionaron los numerosos oyentes que asistieron a la Cátedra Jesús C. Romero y por el intercambio interesante de ideas e información que se generó. Agradezco infinitamente también a Yael Bitrán, Eduardo Contreras Soto, José Luis Segura, José Luis Navarro y al querido personal del CENIDIM, por haber hecho posible mi visita. Quedo en deuda con Yael por su apoyo a la realización de este libro y con José Luis por su magnífico dibujo de los ejemplos musicales. Gracias también a Michelle Solano y Carlos Andrés Aguirre por su corrección de estilo, y a Flor Moyao por su magnífico diseño.

LEONORA SAAVEDRA

# CAPÍTULO 1.

## UN NUEVO PARADIGMA PARA EL ESTUDIO DEL NACIONALISMO EN MÉXICO: ATZIMBA DE RICARDO CASTRO<sup>2</sup>

11 |

**E**l compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907) ha sido inscrito en la historia de la música de México como un compositor de altura, el mejor, quizá, del grupo asociado con la dictadura de Porfirio Díaz. El discurso político después de la Revolución Mexicana retrató al régimen político posrevolucionario como socialmente justo, y el nacionalismo cultural de las décadas de 1920 y 30 se construyó a sí mismo como un movimiento artístico que por primera vez descubrió y encapsuló la verdadera esencia de la nación mexicana, la esencia del pueblo mexicano. El Porfiriato fue presentado, no sin razón, como un régimen despótico, dirigido por élites enriquecidas a costa del pueblo y con una autodefinición cultural europea, concretamente francesa. A consecuencia de este discurso, y a la utilización de modelos tradi-

---

<sup>2</sup> Una versión anterior de este ensayo apareció como “El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro”, *Resonancias: Revista de investigación musical* 19/35 (2014): 79-100.

cionales para entender a la nación y al nacionalismo, la música del Porfiriato fue considerada por décadas, en el mejor de los casos, ajena a la nación y al pueblo mexicano. Dentro de este contexto, *Atzimba* (1899-1900) de Ricardo Castro, ópera sobre el amor trágico de un español y una princesa purépecha, se puede entender, a lo más, como protonacionalista, como producto de un folklorismo romántico<sup>3</sup> o de un nacionalismo incipiente y mal explicado, casi premonitorio por aparecer fuera de tiempo.

En este ensayo, me propongo revisar las nociones tradicionales de la relación entre nación y nacionalismo y sus productos culturales, sugiriendo, en su lugar, un modelo teórico que separa al nacionalismo cultural de su obligación, por así decirlo, de representar a un pueblo mítico y a una nación preexistente pero oculta. En su lugar, propongo un modelo que define al nacionalismo como un movimiento político que *crea o engendra* a una nación a través de productos culturales que inventan, resignifican, y ponen en circulación las representaciones de la misma. En otras palabras, la nación aparece *después* del nacionalismo y no antes. Dichas representaciones, sin embargo, no son estrictamente símbolos de una nación ya existente, sino formas —nuevas o resignificadas— de un conocimiento de lo social mexicano como lo nacional. Así, los productos culturales del nacionalismo pueden aquilatar-se por la tarea ideológica, política y social que realizan, independientemente de su estilo artístico. Esto da como resultado acercamientos fructíferos y sutiles que aceptan la presencia de contradicciones y ambivalencias estilísticas e ideológicas que son, de hecho, muy ricas en significado. Utilizando este modelo me propongo explorar la existencia o inexistencia del nacionalismo en México en el siglo XIX. Tomaré como campo de análisis la construcción de lo prehispánico como el pasado nacional y desde allí me acercaré a *Atzimba* de Ricardo Castro para observar el trabajo cultural que realiza en su tiempo y en su sociedad.<sup>4</sup>

Este ensayo estará dividido, entonces, en tres grandes partes. En la primera discutiré un modelo teórico sobre el nacionalismo a partir de una serie de aportes de teóricos, en su mayoría de las ciencias sociales, que planteo como un modelo adecuado y más riguroso que el existente para entender el

<sup>3</sup> Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana de la Independencia hasta la actualidad* (México: El Colegio de México, 1941. Ed. Facs. CENIDIM/INBA, 1996), 120-146.

<sup>4</sup> No pretendo, por supuesto, que este acercamiento agote todo lo que puede decirse sobre *Atzimba*, ópera de gran riqueza ideológica y musical.

nacionalismo en México.<sup>5</sup> En la segunda parte plantearé, siguiendo este modelo teórico, que no existió una nación mexicana en el siglo XIX, y que sólo durante la República restaurada y el Porfiriato se obtuvieron las condiciones necesarias y suficientes para iniciar un movimiento nacionalista político y cultural, de restringido alcance. (Como corolario, formulo que la nación mexicana se creó entre el Porfiriato tardío y el gobierno de Miguel Alemán.) Dentro de esta parte, me ocupo en especial en la construcción de la historia nacional en el Porfiriato y de lo prehispánico dentro de ella. En la tercera y última parte, mencionaré brevemente a *Guatemotzín* de Aniceto Ortega, producto del nacionalismo cívico —que no cultural— que imperó durante la Reforma. Finalmente, analizaré a *Atzimba* como una obra nacionalista, no solamente por su tema y ciertamente no por su tenue relación con el folklore mexicano, sino por el trabajo cultural que realiza dentro del proceso de *creación* de la nación mexicana. Más concretamente, *Atzimba* efectúa un trabajo cultural específico, dirigido a las clases educadas mexicanas, a través de estrategias exoticistas<sup>6</sup> para la representación de lo prehispánico que ayudaron al público de 1900 a imaginar e interiorizar una cultura ya inexistente, y un tiempo, por decirlo así, ya transcurrido, como lo propio y compartido: lo prehispánico como el pasado histórico de todo México.

<sup>5</sup> Tomo, en particular, la idea de Benedict Anderson de que la nación es una comunidad necesariamente imaginada, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 2006); la idea de la nación como una comunidad creada y no natural, y su estrecha relación con la industrialización y modernización de un país de Ernest Gellner, *Thought and Change* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1964), y *Nations and Nationalism* (Oxford: Basil Blackwell, 1983); la importancia de los mitos y las tradiciones inventadas de Anthony Smith, *Myths and Memories of the Nation*, (Oxford: Oxford University Press, 1999) (entre otros textos), y Eric Hobsbawm y T. Ranger, editores, *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983); y las diferentes fases en el desarrollo de los movimientos de agitación nacionalista de Miroslav Hroch, *Social Preconditions of National Revival in Europe* (Nueva York: Columbia University Press, 2000).

<sup>6</sup> El exoticismo, o las estrategias exoticistas, consisten en la representación de lo ajeno como exótico. Lo exotista, a diferencia de lo exótico, es una cualidad que existe en la representación y no en aquello que se representa, y consiste en la creación o invención deliberada de una diferencia cultural que no por infranqueable es menos fascinante. La representación exotista a menudo implica una evaluación o calificación de aquello que se representa (lo representado), en relación con lo que se considera normativo dentro de la cultura representante.

## ESBOZO DE MODELO TEÓRICO

En primer lugar haré una revisión crítica de los presupuestos que el nacionalismo nos propone, y con los cuales, *no* voy a trabajar. Estos son, por ejemplo, que todos los seres humanos poseemos una nacionalidad de manera natural, o bien, que el espíritu de una nación reside en el pueblo, en su lenguaje, su historia, sus artes, y su patria. El “pueblo” a menudo se identifica, vagamente, con los campesinos, los indígenas o las clases trabajadoras en general. En términos políticos, el nacionalismo plantea que el reconocimiento de que existe una comunidad nacional ya constituida es lo que hace a sus miembros sentirse nacionalistas, y que el destino de una nación es el de ser regido por uno o un grupo de sus miembros. Para el nacionalismo, el tener una nacionalidad es deseable y hasta inevitable expresarla artísticamente. Puesto de manera diferente, el nacionalismo manifiesta que el arte nacional debe ser el vehículo para *expresar* el espíritu de la nación. Ésta, por su parte, tiene una existencia ancestral, según el nacionalismo, pero su verdadera esencia debe encontrarse ya que a menudo está oculta debido a la opresión de la nación a manos de dirigentes que no pertenecen a ella (gobernantes extranjeros) o de aquellos, como las élites, que a pesar de ser teóricamente miembros de la nación no son parte del pueblo, o no están en verdadero contacto con él. Puesto que el espíritu de una nación está en las artes que crea el pueblo, el arte “académico” o de “alta cultura” de una nación debe inspirarse en, derivar de, ennoblecer, o exaltar dicho espíritu y dichas artes. Surge así un arte de estilo nacionalista, exclusivo de una nación, que pasa a formar parte del concierto internacional de artes nacionales.

En este ensayo no voy a hablar de nacionalismo como estilo musical, ni tampoco como el sentimiento de lealtad a una patria o de pertenencia a una nación. Voy a utilizar la palabra nacionalismo como sinónimo de “agitación nacionalista” o “movimiento nacionalista”. Como ya vimos, el nacionalismo es un movimiento mentiroso, que propone que la nación ya existe. Ésta, sin embargo, *no existe* antes de que el trabajo político y cultural del nacionalismo tenga lugar. En realidad el nacionalismo *crea* a la nación a través del proceso mismo de definirla y representarla. Su trabajo consiste precisamente en hacer creer a los futuros miembros de la nación que ésta existe ya, y que sólo es necesario reconocerla. Defino entonces al nacionalismo como el movimiento político y cultural que *engendra* una nación donde antes no había ninguna.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Gellner, *Nations and Nationalism*, 55.

Contrariamente a lo que proponen el nacionalismo y sus agentes históricos, las naciones no son ancestrales sino unidades geopolíticas modernas, que datan del siglo XVIII. Las naciones requieren para su formación y subsistencia de una masa crítica —no pueden ser demasiado pequeñas porque correrían el riesgo de desaparecer, o muy grandes, como los imperios, porque serían demasiado difíciles de manejar. Una nación requiere, de manera indispensable, un territorio congruente con ella misma, es decir, donde vivan los miembros y sólo los miembros —con excepciones— de la misma, y donde todos sus miembros, de preferencia, vivan —en vez de vivir en otros territorios. La nación y su territorio deben también ser congruentes con el Estado, y el Estado debe asegurar el orden en todo el territorio, a menudo como producto del monopolio que tiene sobre la violencia legal. Finalmente, el Estado-nación debe estar regido por miembros de la nación, en un régimen de representación política generalmente establecido por una constitución.<sup>8</sup>

Las naciones son contingentes y no una necesidad universal. Sin embargo, una vez que las primeras naciones surgieron sobre la base de —o en busca de— sus Estados, una reacción en cadena provocó que otros grupos humanos se organizaran de manera similar en los siglos XIX y XX, y a pesar de que la muerte de la nación ha sido anunciada muchas veces, el Estado-nación persiste como forma de organización política. Por otra parte, la nación no es solamente una unidad política sino también económica. La nación está estrechamente ligada al desarrollo del capitalismo, el cual necesita de una homogeneización cultural y un mercado nacional que facilitan, pero requieren a la vez, la cohesión de la nación.

Dos personas son miembros de una nación si se reconocen mutuamente como tales; su pertenencia a ella les da derechos y deberes mutuos que ambas reconocen. El nacionalismo plantea que dicha pertenencia está basada en una cultura común, y de hecho, después de la acción homogeneizadora del nacionalismo esto es así. Ahora bien, si las naciones son relativamente grandes y ocupan territorios más o menos extensos, ¿cómo pueden sus miembros reconocer los derechos y obligaciones mutuos que tienen con personas que no conocen y nunca conocerán? Si las naciones no preexisten ¿cómo pueden dos personas saber que pertenecen a una misma? Antes del nacionalismo existen en un mismo territorio pequeños grupos separados cuya identidad colectiva se limita a la comunidad con la cual tienen trato directo<sup>9</sup> (a la co-

<sup>8</sup> Esto incluye, por supuesto, los sistemas republicanos pero también las monarquías constitucionales.

<sup>9</sup> Gellner, *Nations and Nationalism*, 2-13; Anderson, 6-7.



munidad regional, étnica o corporativa que no necesitan imaginar porque conocen personalmente). Los miembros individuales de la futura nación, grupo infinitamente más grande, deben conocer a los otros miembros de la comunidad-nación a través de su representación<sup>10</sup> en símbolos, imágenes, sonidos, ideas o narrativas que les permitan imaginarlos y al mismo tiempo reconocerse en ellos.<sup>11</sup> Las naciones ya formadas son comunidades reales: no son imaginarias, en el sentido de ficticias, sino necesariamente imaginadas, por ser demasiado grandes. Y es en el proceso de producir, circular y sedimentar estos imaginarios que las comunidades se forman. Las relaciones sociales se establecen a través del sentido de pertenencia a un mismo orden, producto de una misma historia, comunicada a través de un mismo lenguaje. Estas visiones totalizadoras de lo social permiten a los individuos establecer lazos de solidaridad y emprender acciones colectivas como comunidades nacionales. Así, los movimientos nacionalistas crean a la nación en el proceso de definirla y expresarla: en el proceso mismo de creación y circulación del conocimiento de lo social nacional. La amplia circulación de las representaciones de la nación por el territorio nacional, finalmente, requiere de una infraestructura de comunicación y de educación nacionales que sólo se dan con el desarrollo económico. De todo esto se desprende que el papel del arte, de los medios masivos de comunicación y de la educación en la producción y circulación de este conocimiento de lo social es fundamental.

Históricamente, las minorías políticas e intelectuales han sido quienes inician, propician y dirigen este proceso de construcción de la nación; rara vez es el pueblo, quien no tiene ni el tiempo, ni los medios, ni el interés en ocuparse de la nación. Investigaciones sobre los orígenes de los grupos dirigentes nacionalistas han demostrado, por otro lado, que esta minoría intelectual y política rara vez es homogénea, y que por lo general no ocupa los lugares más altos en el orden político y social, sino sólo lugares intermedios, en los intersticios de formaciones sociales en transición.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Gellner, *Nations and Nationalism*, 7; Anderson, 22-26, 198.

<sup>11</sup> Anderson privilegia el papel de la cultura impresa en su análisis, cuando la condición analfabeta de las mayorías nacionales en realidad hacen mucho más importantes las artes performativas, como la música, y la literatura oral. Para una crítica de Anderson en relación con América Latina ver Thomas Turino, "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations", *Latin American Music Review* 24/2 (2003): 169-209, y Sara Castro-Klarén y John Charles Chasteen, *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003).

<sup>12</sup> Hroch, p. 53.

Un intelectual, ampliamente definido, es un actor social con un interés o compromiso particular en la formación social del conocimiento.<sup>13</sup> Y yo propongo que conceptualicemos a compositores, músicos e investigadores de la música precisamente como intelectuales así definidos: como actores sociales participantes en esta formación. Por supuesto, los intelectuales articulan y hacen circular diferentes tipos de conocimiento de lo social: lo que nos interesa aquí es el conocimiento público de la pertenencia social como factor de procesos de formación de identidades.

En toda comunidad existen actores sociales —sean científicos, artistas, sacerdotes, chamanes o ancianos tribales— que tienen una relación especial con ciertas formas de conocimiento y ciertas formas particulares de producirlo y hacerlo circular. Estos actores sociales formalizan y enuncian el conocimiento de lo social desde posiciones particulares —de clase, género, edad o raza— dentro de un lenguaje totalizante de la comunidad. Y por supuesto el estatus social y cultural de ciertos grupos minoritarios, el mayor poder económico de otros o los mismo grupos, y el mayor acceso a las vías de comunicación —estatales, comerciales o populares— que tienen ciertos grupos garantiza que su visión de la pertenencia social y de la identidad tengan una influencia más amplia sobre los imaginarios sociales que la que puede tener un chamán o un anciano en una pequeña comunidad.

Todo esto no significa que los símbolos de la nación son necesariamente impuestos o falsos, aunque sean imaginados o formen parte de tradiciones inventadas. Es necesario, por un lado, que tengan una base, aunque sea tenue, en la realidad simbólica y las prácticas expresivas de un cierto número de los futuros miembros de la nación. Más importante aun, el conocimiento de lo social es acreditado, movilizado y puesto en circulación, pero también rebatido, rechazado, resignificado y reformulado en un proceso de negociación entre los diferentes grupos constituyentes de la futura nación que puede ser violento o sutil, largo o corto, y lleno de alianzas y desacuerdos políticos. Así, para que el arte nacionalista sea realmente eficaz se necesita igualmente que el nacionalismo pase de ser un movimiento de élite, como lo fue en el siglo XIX mexicano, a ser uno de masas, como en el XX,<sup>14</sup> en el que las circunstancias históricas envuelvan a gran parte de la comunidad nacional en una negociación sobre la naturaleza, el significado y el valor de la representación de lo nacional.

<sup>13</sup> Sigo aquí a Dominic Boyer y Claudio Lomnitz, “Intellectuals and Nationalism: Anthropological Engagements”, *Annual Review of Anthropology* 34 (2005): 105-120.

<sup>14</sup> Hroch, 25-30.

Consecuentemente, dentro de este modelo de nacionalismo, el buen arte nacionalista no es aquel que representa fiel o auténticamente a la nación, sino aquel que la *crea* eficazmente. Por esta misma razón, hay arte de *estilo* no nacionalista e incluso antinacionalista que hace el trabajo político de crear a la nación sin representar al pueblo. Autenticidad, fidelidad y verosimilitud son criterios inútiles para evaluar al arte nacionalista. Mucho más importante es preguntarse cuáles son las estrategias estéticas, semióticas y simbólicas de representación y construcción social del conocimiento, qué las hace eficaces, cómo se distribuyen los productos artísticos, y dentro de qué políticas de representación se negocian socialmente.

18 | Crear una identidad nacional entre los futuros integrantes de la nación es sólo uno de los dos objetivos del nacionalismo. El otro consiste en proyectar ante el sistema internacional de naciones la imagen de una nación constituida como tal y por lo tanto soberana. No es casual que dicho sistema de naciones se haya creado al mismo tiempo que se desarrolló el colonialismo moderno —no el mercantil sino el capitalista. Como justificación ideológica, el colonialismo dice querer llevar la civilización, el progreso y el orden político a aquella gran parte de la humanidad que supuestamente no los tiene y, por lo tanto, los necesita. Por ello, sólo aquellos pueblos que ya tienen una historia,<sup>15</sup> un lenguaje e incluso una etnicidad comunes, una civilización letrada al estilo occidental y una alta cultura nacional, es decir, que ya son naciones, están exentas de ser colonizadas. La demostración clara y convincente ante el sistema internacional de Estados-nación de que la nación civilizada existe como tal es vital para su supervivencia, su integridad territorial y su soberanía. Este es el muy importante trabajo internacional del arte nacional, sea o no de estilo nacionalista, al que frecuentemente no ponemos atención, convencidos como estamos de que el arte nacional es aquel que expresa el espíritu del pueblo (o bien, ocupados como estamos en demostrar que no es así).

### EL NACIONALISMO EN EL SIGLO XIX MEXICANO

Las definiciones anteriores implican que no podemos hablar de una nación mexicana durante la Época Prehispánica, la Colonia o prácticamente todo el siglo XIX. Un movimiento nacionalista sostenido no tuvo lugar en México

<sup>15</sup> Hroch, 9.

hasta que, durante el Porfiriato, el desarrollo capitalista del país hizo impostergable su homogenización cultural<sup>16</sup> a la vez que posibilitó la transmisión de los símbolos nacionales, con el apoyo de una infraestructura industrial y de comunicación, y de un mercado nacional. Finalmente, la participación del campesinado y las clases trabajadoras urbanas en la Revolución aseguró su presencia activa en el proceso, en una etapa masiva, posrevolucionaria, y populista.<sup>17</sup> Aunque la idea de un sistema nacional de educación surge en el Porfiriato, es sólo a partir de la Revolución que el Estado mexicano adquiere la capacidad fiscal de sostenerlo, que la burguesía y pequeña burguesía nacionales pueden sostener a su vez una vida artística extensiva tanto popular como de alta cultura y que la participación de los artistas nacionales en la producción social del conocimiento cobra relevancia política.

En cuanto al segundo objetivo, como bien sabemos, México perdió la mitad de su territorio en la guerra de Intervención con Estados Unidos. Menos conocida es la presión posterior ejercida por Estados Unidos sobre México por obtener el control de ciertas áreas del territorio mexicano, como el Istmo de Tehuantepec. La guerra de Intervención y el enfrentamiento con el colonialismo francés durante la imposición del Imperio de Maximiliano de Austria (1864-67) fueron la última llamada para los grupos dirigentes del país: la disyuntiva era la de ser una nación soberana, o bien una colonia o un protectorado. Esta disyuntiva se afirmaría con el surgimiento en 1898 de Estados Unidos como potencia neocolonial.<sup>18</sup> De esta manera, la preocupación por la integridad territorial y la soberanía política fue el catalizador del movimiento nacionalista, el cual se inicia en el último tercio del siglo XIX y no hasta después de la Revolución de 1910, como se ha afirmado.

19 |

---

<sup>16</sup> La estrecha relación entre nacionalismo, industrialización y capitalismo fue señalada inicialmente por Gellner, así como el papel del Estado en la homogeneización educativa de la nación (*Nations and Nationalism*, 46-49, 63). Turino (169) aplica estas ideas a su análisis de las naciones latinoamericanas, explicando así, a diferencia de Anderson (47-63), por qué sus movimientos de independencia no son nacionalismos.

<sup>17</sup> Turino.

<sup>18</sup> Justo Sierra, por ejemplo, escribió sobre la precaria situación de México entre dos esferas de influencia económica y política, la europea y la estadounidense. Sierra, "México social y político. Apuntes para un libro", *Revista Nacional de Ciencias y Letras* 1 (1989): 335-336. Ver también, por ejemplo, Charles A. Hale, "The War with the United States and the Crisis in Mexican Thought", *The Americas* 14/2 (1957): 153-173, 166, y Patricia Galeana, "El concepto de soberanía en la definición del Estado mexicano", en *La definición del Estado mexicano 1857-1867*, 15-28, ed. Esther Acevedo (México: AGN, 1999).

Historiadores como Guy Thomson, David Brading, Alan Knight, Enrique Florescano, Charles A. Hale o Florencia Mallon,<sup>19</sup> además de ocuparse de procesos políticos y sociales ocurridos en el siglo XIX, se han preguntado también de manera más general por la existencia del nacionalismo en dicho siglo, con resultados muy variados que no podemos discutir a fondo aquí. La historia del siglo XIX mexicano ha sido narrada principalmente como una historia política y de las ideas políticas en México; naturalmente el liberalismo mexicano y las contiendas políticas, discursivas, legales y armadas entre liberales y conservadores, tienen un lugar relevante. Existen también las historias económicas y hasta cierto punto las sociales, aunque éstas se ocupan menos de los grandes procesos del siglo. Más recientemente nos encontramos con aportaciones importantes de la historia cultural y de estudios de género o raciales, que en su mayoría adoptan visiones más atomizadas y localizadas de la historia. Encontrar pues una visión del nacionalismo cultural implica a menudo una lectura a contrapelo o por lo menos sesgada de la obra de nuestros colegas los historiadores. He aquí algunas observaciones que me parecen relevantes para entender el surgimiento y la dirección del nacionalismo en México.

20 |

Conocemos de sobra los modelos políticos conservador y liberal. Ambos señalan la importancia de la paz, el orden y la revitalización de la economía. Pero ambos se basan en conceptos diferentes de nación. El concepto conservador tiene un modelo de desarrollo capitalista diferente del liberal, como lo ha demostrado Barbara Tenenbaum,<sup>20</sup> basado en la importación de capital. Los conservadores también proponen preservar muchas

<sup>19</sup> Florencia Mallon, "Peasants and State Formation in Nineteenth-century Mexico", *Political Power and Social Theory* 7 (1988): 1-54 y "Entre la utopía y la marginalidad: comunidades indígenas y culturas políticas en México y los Andes, 1780-1990", *Historia Mexicana* 42/2 (1992): 473-504. David A. Brading, "Liberal Patriotism and the Mexican Reform", *Journal of Latin American Studies* 20/1 (1988): 27-48. Alan Knight, "El liberalismo mexicano desde la Reforma hasta la Revolución (una interpretación)", *Historia Mexicana* 35/1 (1985): 59-91 y "Peasants into Patriots: Thoughts on the Making of the Mexican Nation", *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 10/1 (1994): 135-161. Guy P. C. Thomson, "Popular Aspects of Liberalism in Mexico, 1848-1888" *Bulletin of Latin American Research* 10/3 (1991): 265-292. Enrique Florescano, *National Narratives in Mexico: A History* (Norman: University of Arizona Press, 2002).

<sup>20</sup> Barbara Tenenbaum, "Development and Sovereignty: Intellectuals and the Second Empire", en *Los intelectuales y el poder en México: Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*, ed. Roderic Ai Camp, Charles A. Hale y Josefina Z. Vázquez (Mexico: El Colegio de México; Los Angeles: University of California Press, 1991).

de las estructuras económicas, sociales y legales de la Colonia, incluyendo la centralidad de la iglesia y la monarquía. Este es el modelo político y social que conviene a la nación desde el punto de vista conservador, ya que la democracia, dice un editorialista de *El Universal* en julio de 1853,<sup>21</sup> es rechazada por los hábitos, las costumbres, tradiciones, deseos y necesidades de las razas que constituyen la sociedad mexicana.

El proyecto liberal está basado en el individuo, sus derechos individuales y su derecho a la propiedad privada.<sup>22</sup> La organización política que propone se basa en la igualdad ante la ley, la división del poder en tres, y las garantías individuales que ofrece una constitución ante el poder del Estado. A mediados de siglo la mayoría de sus líderes pertenecen a una generación, la de la Reforma, que nació después de la Independencia, llegó a la mayoría de edad con la guerra de Intervención y alcanzó su madurez política durante el Imperio. Son republicanos e imaginan una nación a su imagen y semejanza. Más importante aun, son también miembros de una *intelligentsia*: un grupo social en transición —compuesto de mestizos ilustrados, dos indígenas altamente educados y unos cuantos criollos pobres— que no se acomoda ni encuentra movilidad social en las estructuras sociales de la Colonia. Esta *intelligentsia* no es plebe urbana, y aspira al poder político para desarrollar una sociedad basada en el liberalismo económico, el desarrollo capitalista y la propiedad privada que, opina, estimularán la educación y el progreso social.<sup>23</sup>

Este grupo imagina una nación desrracializada, de individuos libres, unidos en una comunidad nacional cívica, y no étnica.<sup>24</sup> Como tal, ataca intelectual y legalmente a los estados corporativos de la Colonia: el clero, el ejército, y las comunidades indígenas. No sólo estos estados corporativos controlan gran cantidad de propiedad en régimen comunal orientada a la subsistencia de la propia comunidad, sino que son actores sociales colectivos,

<sup>21</sup> Citado en Charles A. Hale, “The War with the United States”, p. 166.

<sup>22</sup> Los textos clásicos sobre el liberalismo en México son de Charles A. Hale, *Mexican Liberalism in the Age of Mora, 1821-1853* (New Haven, Yale University Press, 1968) y *The Transformation of Liberalism in Late-Nineteenth-Century Mexico* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

<sup>23</sup> Sobre la composición social del grupo de la Reforma, ver Richard N. Sinkin, *The Mexican Reform, 1855-1876: A Study in Liberal Nation-Building* (Austin: University of Texas, 1979). El estudio más detallado de sus ideas es Jacqueline Covo, *Las Ideas de la Reforma en México (1855-1961)*. Trad. María Francisca Mourier Martínez (Mexico: UNAM, 1983).

<sup>24</sup> Sobre las diferencias entre la nación cívica y la nación étnica, ver Rogers Brubaker, *Citizenship and Nationhood in France and Germany* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).

con representaciones legales colectivas, dentro de las cuales la lealtad del individuo es a la corporación y no a la nación, la relación del individuo con el Estado y sus leyes está mediatizada por la corporación misma, la individualidad no se fomenta, y la identidad se deriva antes que nada de la participación en la comunidad y su jerarquía.<sup>25</sup>

Las leyes que conocemos como de Reforma y la Constitución de 1857 se encargan de deshacer, por lo menos en papel, estos estados corporativos, y de favorecer la creación y circulación de la propiedad individual sobre los medios de producción, el desarrollo de una economía nacional basada en el mercado con fines de lucro (es decir, el desarrollo del capitalismo), la individualización de la identidad, la igualdad legal, la centralización del poder en el Estado, y la creación, en teoría, de una nación de ciudadanos libres y soberanos, ligados unos a otros por un contrato social basado en el interés por la preservación de la integridad territorial y la soberanía nacional.<sup>26</sup>

David Brading ha encontrado con cierto asombro que no existió en el siglo XIX una retórica nacionalista de estilo idealista alemán, anclada precisamente en la concepción de la nación como unidad cultural, basada en un lenguaje, historia y arte comunes: una teoría positiva de *mexicanidad*.<sup>27</sup> Es cierto: esta retórica prácticamente no existe a mediados de siglo, a pesar de que hay el deseo de *crear* un arte y una literatura nacionales. Pero dicha retórica no existe porque no se acomodaría bien con el nacionalismo cívico de la Reforma, que está mucho más cercano al nacionalismo francés cuya concepción de la nación es, de hecho, su inspiración.

Tal es la imagen de la futura nación a mediados de siglo. Y tanto conservadores como liberales encuentran que no existe. Ya lo decía claramente Mariano Otero en 1848: “El espíritu nacional no existe porque la nación no

<sup>25</sup> Sobre las comunidades indígenas como entidades corporativas, ver Donald J. Fraser, “La Política de Desamortización en las Comunidades Indígenas 1856-1872”, *Historia Mexicana*, 21/4 (abril-junio 1972): 615-652; Jean-Louis de Lannoy, “La culture d’opposition des communautés indiennes du Mexique au 19<sup>ème</sup> siècle”, en *Minorités et marginalités en Espagne et en Amérique Latine au xix<sup>ème</sup> siècle*, ed. Claude Dumas y Jacqueline Covo, 199-210 (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990); T. G. Powell “Mexican Intellectuals and the Indian Question, 1876-1911”, *Hispanic American Historical Review*, 48/1 (1968):19-36; y Alan Knight, “Racism, Revolution, and Indigenism: Mexico, 1910-1940”, en *The Idea of Race in Latin America 1870-1940*, 71-113, ed. Richard Graham (Austin: University of Texas Press, 1990).

<sup>26</sup> Ver, entre otros, Renate Pieper, “Liberalismo económico y economía nacional en Austria y en México en tiempos de Maximiliano”, en *La definición del Estado mexicano 1857-1867*, 125-132, ed. Esther Acevedo (México: AGN, 1999).

<sup>27</sup> David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano* (México: Era, 1973), 127-128.

existe”.<sup>28</sup> La prueba más fehaciente fue la total indiferencia de los mexicanos ante la invasión de los Estados Unidos y la humillación del Tratado de Guadalupe Hidalgo. Para los liberales, la apatía política de la población es también una prueba de la inexistencia de la nación. Ya en el tercer cuarto del siglo —como los historiadores del siglo XIX han destacado— hubo mayor participación política y militar contra la Intervención francesa, así como en la Revoluciones de Ayutla y Tuxtepec. De hecho, historiadores sociales como Thomson, Mallon y otros han mostrado cómo la participación popular en procesos políticos contribuyó al fortalecimiento del Estado a partir de la República Restaurada. Esta participación fue expresada en el lenguaje político que ofrecía el liberalismo, creándose así una unión indisoluble entre peticiones populares y liberalismo político. Es decir, los acontecimientos de la Reforma, Imperio, República Restaurada y finalmente el Porfiriato lograron el fortalecimiento del Estado y del orden que permitió —a costa de la justicia social, es cierto— crear la infraestructura, tendiente a la industrialización y el capitalismo, que requiere la formación de una nación.

Es posible que, como se ha afirmado también, la continua asociación de guerra, soberanía nacional, integridad territorial, y lucha armada por la propiedad de la tierra y la autonomía política hubieran creado en la mente de la población una idea de los derechos y obligaciones que unen a la nación cívica entre 1855 y 1875. Esto está por explorarse aún. Más importante aun para nosotros, está por investigarse la importancia de la música cívica, en su mayor parte ejecutada por las bandas militares, en la construcción incipiente de esta futura nación cívica de mediados de siglo y del imaginario correspondiente, sobre el cual no voy a especular.

Ahora bien, ¿qué intentos deliberados existieron de formular, inscribir y hacer circular un conocimiento de lo social que pudiera haber servido como base para la formación de una nación cultural? En otras palabras, ¿hubo un movimiento nacionalista ya no cívico sino cultural? Miroslav Hroch ha demostrado que los movimientos nacionalistas pasan por fases sucesivas de ampliación en cuanto a la participación de la población.<sup>29</sup> En una primera fase son los especialistas en antigüedades, bibliografías, leyendas y tradiciones, filología, y artes y costumbres populares quienes comienzan esta formulación. Y ejemplos de ello hemos tenido muchos desde los criollos de la

<sup>28</sup> Ensayo atribuido a Mariano Otero, *Consideraciones sobre la situación política y social de la República mexicana en el año 1847* (1ª edición: 1848), en Otero: *Obras* (México, Porrúa, 1967), I/97. Citado en Covo, 29, y Hale, 159.

<sup>29</sup> Hroch, 23-30.



Colonia hasta, de hecho, nuestros días. En una segunda fase, esta actividad se extiende a las *intelligentsias*, clases medias y profesionales —médicos, abogados, periodistas, literatos— quienes comienzan una elaboración y difusión de este conocimiento a través de la educación, la prensa y las artes; es decir, una primera fase de agitación nacionalista. En una tercera fase, aprovechando ya una infraestructura mucho más importante producto del desarrollo capitalista, un movimiento popular, y un momento político de corte populista, la participación en este proceso se vuelve masiva.

El último tercio del siglo XIX mexicano, quiero sugerir aquí, es el escenario de una segunda fase como la que Hroch describe. Es cuando Manuel Orozco y Berra publica su *Historia antigua y de la Conquista* (1880) ya con una metodología histórica moderna, los primeros censos y mapas nacionales aparecen con el trabajo de Antonio García Cubas, las excavaciones arqueológicas se reanudan, el Museo Nacional y sus academias adquieren forma, la pintura y la literatura nacionales arrancan, se escriben los primeros libros de texto, y abundan las descripciones de los usos y costumbres de los mexicanos.<sup>30</sup> Todas éstas son tareas de construcción, codificación, y formulación del conocimiento social de lo mexicano que quedan, debido a la falta de una economía nacional, un sistema federal de educación, una prensa de tiraje y distribución masiva, etc., en esfuerzos dirigidos a sectores más o menos reducidos de la población. Musicalmente, a estos esfuerzos corresponden, por ejemplo, la recopilación y transcripción de aires nacionales, sus letras y sus músicas, su ejecución por bandas militares y civiles, y más tarde, por orquestas típicas, y los comienzos de la investigación organológica de instrumentos prehispánicos.

¿Qué construcción del imaginario nacional llevan a cabo estas músicas y estos esfuerzos? Muchos de ellos generan construcciones de “tipos nacio-

<sup>30</sup> Manuel Orozco y Berra, *Historia antigua y de la Conquista de México* (México: Tipografía de Gonzalo Esteva, 1880). Antonio García Cubas, *Apuntes relativos a la población de la República Mexicana* (México, Impr. del Gobierno, 1870), y *The Republic of Mexico in 1876: A Political and Ethnographical Division of the Population, Character, Habits, Costumes and Vocations of its Inhabitants*, trans. George F. Henderson (México: La Enseñanza, 1876), y *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social* (México: Arturo García Cubas Hnos., 1904). Varios autores [Hilarión Frías y Soto, *et al.*], *Los mexicanos pintados por sí mismos* (México: Imprenta de M. Murguía y Comp, 1854). Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental* (México: Editora Nacional, 1882). Ver también Dora Sierra Carrillo, *Cien Años de Etnografía en el Museo* (México: INAH, 1994); Carlos García Mora, coord., *La Antropología en México* (México: INAH, 1987), y Miguel Bernal, *Historia de la arqueología en México* (México, Porrúa, 1979).

nales”, basadas en ocupaciones y profesiones ejercidas por aquellos grupos poblacionales intermedios y marginales que en la Colonia se llamaron castas y que después se agruparon bajo el nombre de mestizos: arrieros, aguadores, sirvientes, rancheros, o porteros. Quisiera, sin embargo, reiterar que la propuesta de nación que yo veo a mediados del siglo XIX, con la Reforma, es una nación desracializada, de individuos libres y móviles, sin ataduras identitarias a ningún grupo social en particular, mucho menos a los grupos raciales y legales de la Colonia. Es a finales de siglo, bajo el impacto de las nuevas teorías raciales de Europa y los Estados Unidos, que hay una rerracialización de la nación dentro de la cual es imperativo rescatar biológica e históricamente a ese híbrido que es el mestizo. Esa es la tarea ya de la generación de Sierra y más tarde, de Andrés Molina Enríquez.

### NACIONALISMO, PREHISPANIDAD Y PORFIRIATO

Fueron muchas las iniciativas políticas, administrativas y legales de las élites porfirianas conducentes a la creación de la nación. En cuanto a estrategias representativas e identitarias, que es lo que nos concierne, hay trabajos magníficos sobre los ámbitos de la pintura, escultura y arquitectura que hablan de una acrecentada búsqueda de símbolos públicos de lo nacional a partir de la restauración de la República y durante el Porfiriato, símbolos que intentan representar a la nación ante los ojos tanto de los mexicanos como de los países convocados a las exposiciones universales y panamericanas del siglo XIX y principios del XX.<sup>31</sup> En esos casos, como en el de la música, resulta ocioso preguntarse si el arte porfiriano realmente representaba al pueblo o si los materiales utilizados son auténticos. Ya hemos dicho que la autenticidad y la verosimilitud son irrelevantes. Mucho más interesante es preguntarse cuáles son las estrategias simbólicas y estéticas de representación, cómo se crean los símbolos de la nación, en qué consiste su eficacia, cómo se distribuyen

25 |

<sup>31</sup> Ver, por ejemplo, los ya clásicos Daniel Schávelzon, comp., *La Polémica del arte nacional en México, 1850-1910* (México: Fondo de Cultura Económica), 1988 y Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998). Ver también, por ejemplo, Stacie Widdifield, *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting* (Tucson: University of Arizona Press, 1996).

masivamente, cómo y dentro de qué políticas de representación se negocian socialmente: es decir, quién representa a quién, cómo y ante quién.<sup>32</sup>

Entre las obras musicales creadas durante el Porfiriato que se han calificado de protonacionalistas están un puñado de obras escénicas sobre temas derivados de la historia prehispánica, que participan en la exploración porfiriana de cómo incorporar esa parte del pasado a la propuesta de nación.<sup>33</sup> Lo prehispánico porfiriano no intenta ser una representación del pueblo ni del indígena contemporáneo: a riesgo de parecer provocativos, hay que reconocer que no tiene ni cómo ni por qué serlo. A las élites porfirianas les interesa, sí, incorporar al indígena contemporáneo —calificado de lastre para el desarrollo económico de México— al proyecto liberal y capitalista que tienen para el país. Pero a fines del siglo XIX, el Estado porfirista no tiene todavía una razón urgente (o piensa que no la tiene) y, sobre todo, no tiene los medios para llevar los símbolos prehispánicos de la nación al indígena.<sup>34</sup>

La representación de lo prehispánico como pasado no está destinado a los indígenas, así como tampoco es un sustituto incorrecto de la representación obligada del indígena contemporáneo como miembro de la nación. En su lugar, la función de lo prehispánico es anclar en un momento del pasado el comienzo de una historia lineal y continua de la nación que ahora los mexicanos damos por sentado pero que es una invención de la era moderna. No en balde Porfirio Díaz decreta la creación de una serie de monumentos históricos conmemorativos que trazan la nueva historia lineal a lo largo de la avenida principal de la Ciudad de México, el Paseo de la Reforma.<sup>35</sup> Así, lo prehispánico da raíces a la vez que extiende la longitud de la cultura y la historia mexicanas, e incorpora al concepto de nación todo aquello sucedido en el territorio que ahora se pretende sea nacional y soberano. El trabajo de los grupos dirigentes porfirianos consiste en convencer a la burguesía urbana,

26 |

<sup>32</sup> Hago énfasis en el aspecto funcional del nacionalismo con el propósito de enfatizar mi argumento. Es importante señalar que quedan sin analizar las relaciones de poder, sumamente asimétricas, que yacen bajo estas relaciones de representación.

<sup>33</sup> Aniceto Ortega, el episodio *Guatemotz'in* (1871); Gustavo Campa, la ópera *Le Roi Poète* (1902), y *Atzimba* de Castro.

<sup>34</sup> Esto sucederá sólo hasta que José Vasconcelos, Manuel Gamio y, después, Moisés Sáenz hagan de la llamada educación del indígena una relativa prioridad dentro de la utilización de los recursos del Estado.

<sup>35</sup> Barbara Tenenbaum, "Streetwise History: The Paseo de la Reforma and the Porfirian State, 1876-1910", en *Rituals of rule, rituals of resistance: public celebrations and popular culture in Mexico*, ed. William H. Beezley, Cheryl English Martin, y William E. French, 127-150 (Wilmington: SR Books, 1994).

grupo social que es su objetivo poblacional, de la viabilidad y conveniencia de esta historia, de aceptar el pasado prehispánico como propio, como el pasado histórico de toda la nación.

Para transformar el pasado prehispánico en pasado nacional es requisito indispensable eliminar en lo posible las connotaciones del mundo prehispánico que lo identifican con la barbarie, y transformarlo en símbolo de poder y alta civilización, asimilándolo a los llamados principios universales, como la dignidad y el heroísmo. Así, mientras que antes de la Reforma Moctezuma, como *monarca* mexicana que no se opuso a la conquista militar —y por ende religiosa— de México, parece haber sido la figura hacia la cual gravitaron los líderes conservadores, Cuauhtémoc, último líder guerrero, es declarado desde la década de 1870 no sólo héroe nacional por su defensa de Tenochtitlan, sino también figura de proporción universal —equiparable a los héroes romanos y griegos.<sup>36</sup>

Un ejemplo musical de esta construcción de Cuauhtémoc como figura universal fue el episodio musical *Guatemotzín* de Aniceto Ortega (1825-1875), médico de profesión y músico por vocación. El libreto, de Ortega y José Tomás de Cuellar, está basado en la novela *Guatimozin: último emperador de México*, de la hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, publicada en 1846.<sup>37</sup> Ortega otorga a la personalidad de Cuauhtémoc tres valores universales: el heroísmo en la lucha (aria para tenor), la constancia en el amor —por la Princesa— (dueto de tenor y soprano), y el honor y la dignidad en la derrota (dueto “De los cuchillos” con Cortés). En este último, Cuauhtémoc toma el cuchillo de Cortés y le pide morir, exclamando “no vivir prefiero, al deshonor”. El mismo Ortega explicaba, admirado: “De semblante inteligente y agradable, valiente y digno en batalla... Cuidadoso como el caballero más cumplido... sobre todo con la princesa, su esposa ... Este noble carácter, digno de mejor suerte, se presta á más de una epopeya

<sup>36</sup> Ver, entre otros, Schávelzon sobre el monumento a Cuauhtémoc de la Calzada de la Viga de 1869, y el concurso para el diseño y ejecución del actual monumento a Cuauhtémoc de 1876-1887. Ver también Christopher Fulton, “Cuauhtemoc reawakened”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 35 (2008): 5-47; Josefina García Quintana, *Cuauhtémoc en el siglo xix* (México: UNAM, 1977).

<sup>37</sup> Avellaneda nunca estuvo en México, pero Ignacio Manuel Altamirano opinaba “poco se sabe de Moctezuma y de Guatimotzin; y si no es por la Avellaneda, que ha escrito una preciosa novelita del ultimo Imperio azteca, se sabría menos”, citado en Christopher Fulton, “Cuauhtemoc reawakened”, 8.

de rasgos homéricos”.<sup>38</sup> El episodio termina con un lamento general en el que todos los personajes reconocen la vida dolorosa del héroe: una tragedia debida a la intervención del destino, equiparable a las tragedias clásicas.

No hay nada en la música de Cuauhtémoc que lo caracterice culturalmente como mexicano, ni indígena ni mestizo; producto de la República Restaurada, es ante todo un héroe cívico que, al contrario, se expresa en el estilo operístico “universal” del bel canto italiano. Su aria tiene la estructura reservada para los personajes principales de la ópera italiana de mediados del siglo XIX, la doble aria rossiniana. Cortés también goza en *Guatemotzín* de atributos universales, ya que es presentado como un hombre honorable y generoso en la victoria: por ejemplo, al dirigirse a sus soldados, les instruye “Mas ya en la victoria, de honor ambiciosos, seréis generosos, como hijos del Cid”. Aunque su aria es más sencilla que la de Cortés, ambos personajes hablan el mismo lenguaje, el de la ópera italiana bel cantista. En contraste, la música de los tlaxcaltecas, personaje colectivo y anónimo, consiste en un popurrí de aires nacionales, incluyendo la melodía “Tlazipitzahuac”, reconocida por los asistentes como melodía indígena.<sup>39</sup>

28 |

Estrategias de resignificación de lo prehispánico como la que encontramos en *Guatemotzín* dotan a México de un pasado universal equiparable al de las naciones civilizadas de occidente, cuya historia antigua es la griega y romana, e intenta responder, por lo menos parcialmente, a las acusaciones de barbarie, decadencia inevitable e incapacidad para la vida cívica y política, imputadas por los europeos tanto a las civilizaciones prehispánicas como a las razas mixtas contemporáneas del continente americano.<sup>40</sup> Así, el mestizo —o los teóricos del mestizaje— cree reconocer en los héroes prehispánicos las cualidades que desea reconocer en sí mismo, que desea definir como constitutivas de su identidad; es decir, comienza a crear un pasado indígena

<sup>38</sup> Ortega, “Argumento del episodio musical ‘Cuauhtémoc’”, publicado en el periódico *El siglo diez y nueve*, 11 septiembre 1871, con motivo de la representación.

<sup>39</sup> Se ignora la fuente que usó Ortega para dicha melodía.

<sup>40</sup> No hay que olvidar que éste es el momento más alto del colonialismo europeo y de la consecuente construcción de una teoría seudocientífica sobre las razas por parte de teóricos ingleses, franceses y alemanes. Dos teorías sobre la incapacidad para el autogobierno y la vida cívica de las razas mixtas hispano-americanas que irritaron en particular a Justo Sierra fueron expuestas en Gustave LeBon, “L’influence de la race dans l’histoire”, *Revue Scientifique* 15(1888): 525-532, y Henry Sumner Maine, *Popular Government* (Nueva York: H. Holt, 1886). Para una interpretación poscolonial de las ideas europeas sobre las razas mixtas, ver, por ejemplo, Robert Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (Nueva York, Routledge, 1995).

a su (idealizada) imagen y semejanza. Es por estas razones que raramente se contempla la representación del indígena contemporáneo en el nuevo arte nacional: los teóricos de la nación no sólo desconocen profundamente a los indígenas —como lo dijo repetidamente el antropólogo Manuel Gamio— sino también, más importante aun, los consideran, a su vez, un sector de la nación mexicana incapaz en su estado actual de actividad cívica y política.<sup>41</sup>

Antes de la última década y media del siglo XIX el conocimiento, aún imperfecto, de lo prehispánico estaba circunscrito a los especialistas en antigüedades americanas. Las ruinas (antes del desarrollo del método estratigráfico en arqueología que arrojaría muchos más datos en las primeras décadas del siglo XX), las esculturas prehispánicas o “monolitos” del Museo Nacional y, sobre todo, las relaciones y los códices del siglo XVI que de una manera u otra se conocían a través de publicaciones y copias manuscritas permitieron a Manuel Orozco y Berra escribir la primera gran síntesis de la historia prehispánica en español: su *Historia antigua y de la Conquista*, publicada en cuatro volúmenes en 1880.<sup>42</sup> Heredero de los nuevos métodos historiográficos alemanes, en particular de Leopold von Ranke, Orozco y Berra escribe una historia desapasionada, aunque no totalmente exenta de comentarios interpretativos, que no está destinada al público en general a causa de su erudición, su extenso aparato crítico y su estilo narrativo, consistente en gran parte en largas citas de las fuentes originales.

La primera narrativa de la historia prehispánica destinada y publicitada conscientemente al público en general, es decir, a los grupos sociales urbanos y letrados, es la *Historia Antigua*, escrita por Alfredo Chavero y publicada como el primer tomo de *México a Través de los Siglos*, la primera gran narrativa de la historia de México.<sup>43</sup> Como se ha comentado desde su publicación, Chavero deja a un lado el aparato crítico y las continuas citas de Orozco y Berra para ofrecer al lector una narrativa sumamente legible, en un estilo que Justo Sierra calificó de “superiormente literario y florido, elocuente con fre-

<sup>41</sup> Ver, entre muchos otros textos, Justo Sierra, “México social y político. Apuntes para un libro”, *Revista Nacional de Ciencias y Letras* 1(1889): 335-336.

<sup>42</sup> Manuel Orozco y Berra, *op cit.*

<sup>43</sup> Alfredo Chavero, *Historia Antigua*, Tomo I de *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual ... [publicada] bajo la dirección del general D. Vicente Riva Palacio ...* (México y Barcelona: Ballezá y compañía, 1889).

cuencia, pocas veces retórico y declamatorio”.<sup>44</sup> Chavero fue también poeta y dramaturgo y es a su condición de poeta que Sierra atribuye su “facilidad de inferir en grande de premisas o muy vagas o muy pequeñas, de edificar hipótesis atrevidísimas sobre frágiles bases, y en suma la tendencia de imaginar la historia ahí donde falta el dato concluyente”.<sup>45</sup>

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

su perfil pronunciado y sus pómulos y barba salientes revelan una voluntad inquebrantable, su frente levantada inteligencia, y su mirada fija, triste y melancólica, resolución tranquila en el cumplimiento del deber y desprecio sereno y profundo del destino. Sacerdote, acataría la voluntad de los dioses; y guerrero, pelearía hasta el último momento [...] Cuauhtemoc [*sic*] [...] sólo abrigaba en el alma la más grande de las esperanzas, porque en ella no hay nada que esperar, hundirse con su pueblo sin miedo en el corazón ni vergüenza en el rostro. México y su rey eran dignos el uno del otro.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Justo Sierra, “México a través de los siglos”, *Revista Nacional de Ciencias y Letras*, 2 (1898): 114-115, 114.

<sup>45</sup> Justo Sierra, “México a través de los siglos”, 115. No es Sierra el único que hace esta crítica al trabajo de Chavero como historiador.

<sup>46</sup> Chavero, 888.

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

### LAS ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN EN *ATZIMBA* DE RICARDO CASTRO

Ricardo Castro compuso y estrenó *Atzimba* en el contexto de esta relectura porfiriana de lo prehispánico.<sup>47</sup> Desconocemos la posición personal de Castro respecto a la nación y el arte nacional, así como su papel en la elección del tema de la ópera, que pudo deberse al libretista, Alberto Michel. El argumento de *Atzimba* está basado de manera muy general en la última sección de *Michoacán: Paisajes, tradiciones y leyendas* de Eduardo Ruiz, texto que es, a su vez, una relectura del Michoacán prehispánico desde sus comienzos hasta la sumisión de los purépecha a Cortés en 1525.<sup>48</sup> A pesar de no ser historiador de profesión, con esta publicación de 1891 Ruiz intentaba en un prin-

31 |

<sup>47</sup> Castro escribió *Atzimba* originalmente como opereta (en español, en dos actos y con diálogos hablados), y así fue estrenada por la compañía del empresario Macedo del Teatro Arbeu el 20 de enero de 1900 por cantantes de zarzuela de género grande y opereta. Aparentemente, el manuscrito original de esta versión no existe. En su reseña del estreno Gustavo Campa la describe como “una pequeña ópera cómica en la cual se esbozan los legítimos méritos de un drama lírico moderno”, y sugiere que Castro escriba los recitativos, al estilo de lo que Bizet hizo con *Carmen* y Gounod con *Faust* (evidentemente, Campa no está describiendo a *Atzimba* como comedia, sino como *opéra comique*, género francés con diálogos hablados al cual pertenecían las versiones originales de *Carmen* y de *Faust*). Así transformada, *Atzimba* “sería una verdadera ópera que nada tendría que envidiar a muchas de las contemporáneas europeas” (“La ‘Atzimba’ de Ricardo Castro: Impresiones”, *El Imparcial*, 22 enero 1900). Castro escribió los recitativos y la obra fue traducida al italiano por Alejandro Cuevas para su ejecución por la Compañía Sieni-Pizzorni-López, en el teatro Renacimiento, el 10 de noviembre de 1900. Las fuentes utilizadas para el presente análisis son la fotocopia de la partitura vocal de la versión operística, las partituras orquestales de la “Danza sacra” y la “Marcha tarasca”, y las versiones para piano del *Intermezzo*, el *Recitativo y Romanza para Tenor*, y el *Potpourri*, publicadas por el mismo Castro, todo lo cual se encuentra depositado en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música (CNM). Agradezco profundamente a Ricardo Miranda y Aurea Maya el haberme facilitado el acceso a este material.

<sup>48</sup> Eduardo Ruiz, *Michoacán: Paisajes, tradiciones y leyendas* (México: Secretaría de Fomento, 1891). Ruiz cuenta la leyenda, p. 423-435, sin dar fuentes, aunque en una



cipio subsanar la enorme laguna existente en el conocimiento de la historia antigua de los purépecha;<sup>49</sup> dicha tarea resultó, como él mismo lo confiesa en su prólogo, superior a sus fuerzas por la escasez, falta de credibilidad y dificultad de lectura de las fuentes. Ruiz, de hecho, complementó las fuentes históricas con abundantes datos e interpretaciones provenientes de la historia oral que le fue transmitida por su padre y otros habitantes de Michoacán, y con sus propias observaciones sobre el idioma purépecha y la topografía del estado. Aun así, como lo confiesa de manera mucho más cándida que Chavero, lo que Ruiz escribe es una reimaginación, literaria y rayando en la leyenda, de un pasado cuyo conocimiento real se le escapa, pero que se siente obligado a revivir para el lector.<sup>50</sup>

El argumento de *Atzimba* toma del libro de Ruiz sus rasgos más generales: la relación amorosa entre Atzimba, hermana de Tzimzitcha, último rey purépecha, y Jorge de Villadiego, capitán del ejército de Cortés;<sup>51</sup> la trágica muerte del capitán a manos del rey y el sacerdote supremo, y la condición cataléptica y propensa al éxtasis de la princesa, que hace que se le suponga muerta en un momento de la trama. Michel incrementa el potencial dramático de la leyenda de varias maneras: añade un motivo personal para la tragedia, transformando el argumento en el tradicional triángulo amoroso de todo drama operístico (Huépac, el supremo sacerdote, está enamorado de la princesa); cambia el momento y la razón del sueño cataléptico de Atzimba, haciéndola caer en dicho estado cuando Villadiego es condenado a muerte y no cuando recién lo conoce; y da a los amantes un fin más dramático por súbito (aunque quizá menos romántico): Atzimba se quita la vida con el cuchillo destinado a Villadiego y éste se apresta a ser sacrificado a los dioses, en vez de que ambos sean condenados a una muerte lenta al interior de una gruta.

Dado que *Atzimba* es purépecha y Villadiego es español, y la acción se sitúa inmediatamente después de la conquista de la ciudad mexicana de Tenochtitlan, es imposible no leer el argumento de la ópera como si aludiera a la nación. *Atzimba* abre, de hecho, con un extenso coro de sacerdotes y guerreros, con solos intercalados de Huépac y del guerrero Hirépan, llaman-

---

nota al pie de la página 427 dice: “El caballero Boturini refiere esta leyenda en lo sustancial de ella”. Su fuente principal fue la llamada *Relación de Michoacán* del siglo XVI.

<sup>49</sup> Tanto Ruiz como el libreto de *Atzimba* se refieren a los purépecha como tarascos.

<sup>50</sup> Ruiz, 12.

<sup>51</sup> Tzimzitcha, cuyo nombre se ha escrito de diferentes maneras, se conoce también como Tangaxhuan II. Por su parte Villadiego (sin Jorge) fue un soldado español que desapareció sin dejar rastro. Ruiz reúne lo poco que existe sobre Atzimba y sobre Villadiego para tejer su historia.

do a la guerra contra el invasor y jurando defender la patria hasta la muerte. Dicho coro, “soberbio, de valentía y de vigor”, de acuerdo a un crítico,<sup>52</sup> hizo que el público prorrumpiera en estruendosos aplausos, según otro.<sup>53</sup> Sentimientos semejantes de patriotismo bélico son expresados de nuevo por los personajes masculinos de la ópera a todo lo largo del segundo acto y en la escena primera y el finale del tercero.<sup>54</sup> Villadiego, por su parte, trata de engañar a los purépecha con promesas de amistad en nombre de Cortés y jura venganza cuando es condenado a muerte por el Rey, vaticinando que la falsa religión de los purépecha pronto caerá.

Sin embargo, como lo comentó la crítica en su momento, para probable alivio de todos “la parte patriótica del asunto fue manejada con sumo tacto”.<sup>55</sup> La tragedia amorosa que es en realidad el centro del argumento pronto diluye el conflicto bélico en el que se ve inmersa: Villadiego es soldado fiel hasta la muerte, pero acepta su destino con resignación por su amor a Atzimba; a Huépac lo mueven los celos tanto o más que el amor a la patria; y Atzimba, la heroína, es un símbolo débil como patria, sin la fuerza de un Cuauhtémoc para oponer un resistencia simbólica a lo español. Su conflicto entre el amor y el deber no dura más que unos cuantos compases del recitativo en la escena quinta del primer acto, y una vez que se sabe correspondida en su amor por Villadiego, su pasión y su carácter la llevan más bien a un enfrentamiento con las estructuras patriarcales a las que está sometida: Atzimba rechaza a Huépac, incita a Villadiego a huir, ruega por él ante el Rey, y finalmente muere por su propia mano junto a su amado. En todo esto se ve siempre apoyada por los personajes femeninos de la ópera, como Sirunda, su dama de compañía, y sus esclavas, cuyos coros —elegantemente concertados, dice el compositor Gustavo Campa<sup>56</sup>— contraponen un elemento suave y amoroso a los belicosos coros masculinos. Así, aunque el mensaje patriótico de la ópera es claro, ésta no se pronuncia ni a favor de la Conquista Española ni a favor de una prehispanidad un tanto idólatra, concentrándose en vez en el momento preciso en que los purépecha se ven amenazados por un poderoso invasor que ha vencido ya a los antaño invencibles mexica.

<sup>52</sup> Anón., “El estreno de hoy: Atzimba”, *El Imparcial*, 20 enero 1900.

<sup>53</sup> R. N. Montante, “¡‘Atzimba!’ - Acontecimiento teatral”, *El Diario del Hogar*, 24 enero 1900.

<sup>54</sup> Sigo para mis comentarios la estructura en tres actos.

<sup>55</sup> Montante.

<sup>56</sup> Campa.

Una primera función social, por así decirlo, de *Atzimba* es, entonces, la de reforzar un mensaje general de resistencia a un invasor extranjero. Pero una segunda función, más importante quizá, es la de dar al cronológica e ideológicamente remoto mundo prehispánico una dimensión que haga posible su “personalización”<sup>57</sup> como el pasado de todos los mexicanos; en otras palabras, la de hacer que el mundo prehispánico entre a formar parte del imaginario colectivo mexicano. ¿Qué estrategias de representación siguieron Castro y sus colaboradores para hacer asequible a su público una imagen de lo prehispánico que pudiera ser aceptada como auténticamente prehispánica pero no enteramente ajena a la mentalidad mexicana decimonónica? *Atzimba* es esencialmente, como tantas otras óperas, la historia de un amor trágico al estilo del romanticismo occidental. Esto en sí mismo acerca ya a los personajes a lo que el público consideraría como un comportamiento normativo. Pero a diferencia de Villadiego, *Atzimba* pertenece a una cultura marcada por la alteridad. ¿Cómo, entonces, acercar lo suficientemente a *Atzimba* y a los suyos al marco de comprensión mexicano, sin que por ello pierdan su reconocida diferencia?

34 |

Como lo dije antes, resulta ocioso esperar una autenticidad etnográfica en la representación de lo prehispánico purépecha, autenticidad que habría podido resultar contraproducente al proyecto de resignificar lo prehispánico como lo heroico moderno; ya el historiador teatral Olavarría y Ferrari comentaba que no habría sido posible “llevar a la escena las desnudeces y rudeces de los primitivos tarascos”<sup>58</sup> y, efectivamente, un Rey en taparrabos, aun cuando llevara una manta con bordados de oro y un penacho de finas plumas de quetzal sería impensable en un escenario de 1900. En vez de eso, lo prehispánico está filtrado —mediado— por las convenciones operísticas europeas que dictan que el color local es bienvenido y, de hecho, necesario, pero que bastan unos cuantos elementos para significar un local o un tiempo remotos. Así, como podemos ver en las fotos de la producción original,<sup>59</sup> la entrada de la yácata<sup>60</sup> donde yace *Atzimba* tiene una puerta en forma trapezoidal que ya se consideraba típica de la arquitectura prehispánica, los

<sup>57</sup> El término “personalización” ha sido utilizado por los teóricos del nacionalismo a los que sigo, para denotar la interiorización personal que lleva a la interiorización colectiva.

<sup>58</sup> Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México* (México: Imprenta La Europea, 1895), vol. 3, 1977.

<sup>59</sup> Publicadas por *El Mundo Ilustrado*, 18 febrero 1900.

<sup>60</sup> La yácata es una estructura arquitectónica purépecha.

escudos de los guerreros están adornados con grecas estilo Mitla,<sup>61</sup> todos los personajes purépechas masculinos llevan tocados de plumas, el vestuario de Sirunda y las esclavas podría estar inspirado en los vestidos femeninos de los códices, y un guerrero tigre, además de un tocado de dicho animal, lleva las piernas descubiertas (lleva mallas). Por otra parte, el vestuario de los personajes principales —Rey, princesa, sacerdote supremo y guerrero principal— parecería más adecuado en personajes representativos de la nobleza medieval que de la prehispánica; finalmente, la parte superior del vestido de Atzimba es de finales del siglo. En otras palabras, entre más alta es la jerarquía social del personaje y mayor su importancia en el argumento, más se acerca su vestuario al vestuario occidental.

*Atzimba* es la historia del encuentro entre un guerrero occidental y una cautivadora mujer exótica, como lo son Dalila, Lakmé o Sélíka;<sup>62</sup> su carácter impetuoso y apasionado tiene un doble valor semántico: Atzimba —calificada por un crítico de tierna y semisalvaje<sup>63</sup>— es a la vez personaje del romanticismo y apasionada mujer de tierra caliente. No en balde el poeta Amado Nervo, habiendo oído la música de Castro al piano en septiembre de 1899, comentó no sin cierto matiz irónico: “*Atzimba* es una especie de *Aida* tarasca. Para que nada le falte, hay una yácata, que es una gruta, donde Radamés, Jorge de Villadiego, y Atzimba, Aida, se arrullan cantando antes de morir”.<sup>64</sup> En efecto, Atzimba y Villadiego cantan uno de sus duetos de amor al interior de una yácata en donde la princesa había sido enterrada. Otras escenas también tienen cierto paralelismo con *Aida* de Giuseppe Verdi: una de ellas tiene lugar en el camerín de Atzimba, donde Sirunda la interroga sobre sus sentimientos en una escena alterna a la que ocurre en sentido inverso en el camerín de Amneris, en la que ésta aparece, como Atzimba, rodeada de sus esclavas. Los patrióticos coros con que abre el primer acto, intercalados con solos de Huépac e Hirépan, son el equivalente de los coros del primer acto de *Aida*, donde se declara igualmente la guerra al invasor, en este caso no etíope sino español. Finalmente, Villadiego se presenta ante el Rey como enviado

<sup>61</sup> Ciudad de la cultura zapoteca prehispánica, en Oaxaca, sin relación con los purépecha.

<sup>62</sup> *Lakmé* de Delibes y *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns no se estrenarían en México sino hasta 1901. El arquetipo del soldado y la mujer exótica ha sido desarrollado por James Parakilas, “The Soldier and the Exotic: Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter”, *Opera Quarterly* 10 (1993): 33-56.

<sup>63</sup> M. Flores, “Atzimba y Cuauhtémoc”, *El Mundo Ilustrado*, 18 febrero 1900.

<sup>64</sup> Amado Nervo, “La Semana”, *El Mundo Ilustrado*, 10 septiembre 1899.

de Cortés después de una larga marcha que acompaña la entrada de toda la corte purépecha, escena reminiscente de la marcha triunfal de *Aida*.

Pero más allá de las posibles coincidencias entre ambas óperas, no es sorprendente que *Aida*, ópera favorita del público mexicano, que había sido representada prácticamente cada año desde su estreno en México en 1877, formara un referente útil para entender a *Atzimba*.<sup>65</sup> *Atzimba* es una princesa exótica, pero no lo es más que *Aida*, y *Aida*, que es una ópera exotocista, ayuda al público mexicano a entender a *Atzimba* a través de convenciones europeas con las cuales el público mexicano estaba ya familiarizado, desarrolladas para representar el poder y la majestad de la realeza de países no occidentales —exóticos sí, pero nobles al fin y al cabo.

¿Cuál fue la labor musical de Castro en esta representación de *Atzimba* y su mundo para el imaginario mexicano? Por desgracia o por fortuna para el compositor, casi nada se sabía de la música prehispánica con excepción de la utilización de ciertos instrumentos de viento y de percusión representados en los códices, algunos de cuyos ejemplares, como los teponaztlis de piedra, habían sido también encontrados en excavaciones. Volvamos de nuevo a Chavero, el historiador más accesible de la época, quien además de citar numerosas referencias a la música prehispánica dedica un capítulo de su *Historia* a las artes mexicas.<sup>66</sup> Chavero nos habla de lo que hoy podríamos llamar el aspecto social de la música: de la estrecha relación de danza, música y poesía, la intensa educación musical de ciertos grupos sociales, la habilidad para la danza de los mexicas, y la existencia de música para la danza, la pantomima, la guerra, la religión, las fiestas, y las ceremonias públicas y privadas; finalmente, había también música, o sonidos, para llamar a la población, dar la voz de alarma o marcar el tiempo transcurrido. Nos proporciona alguna información organológica al describir varios instrumentos de percusión y de

36 |

<sup>65</sup> Sobre lo bien que conocía el público mexicano a *Aida*, desde su estreno con Ángela Peralta, ver Olavarría y Ferrari, 1895, vol. 3, passim. Simplemente en 1900, año de estreno de *Atzimba*, *Aida* fue representada como beneficio de la soprano Soledad Goyzueta, la *Atzimba* original, en el mes de marzo, y fue a su vez seguida de otra representación de *Atzimba* a los pocos días. *Aida* fue también la ópera con la que se inauguró el Teatro Renacimiento el 18 de septiembre de ese año, teatro en el cual se estrenó la versión ópera de *Atzimba* el 10 de noviembre.

<sup>66</sup> Desconocemos si Castro y Michel consultaron a Chavero, pero no es descabellado suponerlo. Chavero y Riva Palacio habían sido ya consultados para la producción del *Cuautemotzin* de Aniceto Ortega y la *Historia* de Chavero fue utilizada más tarde por Manuel M. Ponce y Carlos Chávez en su búsqueda de información sobre la música prehispánica.

aliento y los materiales usados en su construcción, y nos habla de varios tipos de huéhuetl y de la importancia de este instrumento y del teponaztli.<sup>67</sup>

Respecto al sonido mismo de la música y de los instrumentos, Chavero incluye numerosas paráfrasis de sus fuentes que nos hablan repetidamente de “pitos de silbos agudísimos”, “instrumentos que se raspaban y producían ruidos extraños”, y “atambores sordos;” el “ronco y terrible sonido del caracol;” “el lóbrego son del huéhuetl y del teponaxtli en la mitad de la noche;” y el “teohuéhuetl, cuyo ronco son como grito desesperado de guerra despertó á la ciudad”.<sup>68</sup>

En cuanto a observaciones directas, Chavero describe los teponaztlis del Museo Nacional sin referirse a su sonido y nos informa de la existencia de “pitos que pudiéramos llamar clarinetes por su forma, con agujeros para variar las notas”, de lo cual concluye: “la música de los mexicas, si se componía de muchos ruidos, tenía también sonidos verdaderos; de tal suerte, entre la estruendosa armonía de sus instrumentos podían modular melodías con notas precisas, ya de ellos conocidas”.<sup>69</sup> A pesar de la afirmación anterior Chavero no puede, porque sus fuentes no se lo permiten, darnos un solo ejemplo de una melodía verdaderamente prehispánica.<sup>70</sup> Nada, pues, revelan él o sus fuentes, que pueda ayudar a un compositor del siglo XIX a reconstruir de manera fiel y precisa la música prehispánica en términos de ritmos y alturas.

Por su parte Ruiz, que es la fuente directa de *Atzimba*, nos da un puñado de referencias a la música purépecha, de las cuales la más descriptiva es la siguiente: “en lo alto de los templos se dejaban oír el ronco són [*sic*] de los caracoles marinos y la voz melancólica y penetrante de las quiringuas de oro”.<sup>71</sup> Nos dice también que cuando *Atzimba* es dada por muerta: “Tristísimos eran los cantares fúnebres que entonaban las doncellas. La concurrencia pro-

<sup>67</sup> Chavero, *passim*. El huéhuetl y el teponaztli son instrumentos de percusión, comunes al área de Mesoamérica.

<sup>68</sup> La expresión “caracoles y bocinas” y los adjetivos ronco y lúgubre se usan constantemente para describir sobre todo al huéhuetl, el teponaztli y el caracol marino, de tal manera que eventualmente se convierten en lugares comunes para hablar de la música prehispánica.

<sup>69</sup> Chavero, 797.

<sup>70</sup> Chavero da una *aproximación* a lo que *pudo haber sido* dicha música, y nos ofrece tres ejemplos musicales anotados: dos melodías, llamadas el “Canto de la Malinche” y “Los güegüenches”, y una melodía, armonizada en Sol menor, que acompaña la danza del Pascola “de los nahoas del Norte”, cuya fuente no da. Chavero, 795. Ver capítulo 4.

<sup>71</sup> Ruiz, 41. Ruiz aclara que las quiringuas son los teponaztlis purépecha.

rumplía en tiernos sollozos y en el templo tañían los sordos caracoles” y que antes de ser sacrificados los compañeros de Villadiego “se oía en el templo el ronco son de los caracoles congregando al pueblo”.<sup>72</sup>

Finalmente, en otra sección de su libro nos da un único ejemplo musical: una canción de título *Tam Hoscua* que Ruiz traduce como “Cuatro estrellas” y cuya letra, en traducción española, es la siguiente: “Mi corazón muchas cosas recuerda estrellas —cuatro viendo cuando cintilan. Ellas siempre así saldrán; pero yo que me estoy yendo de una vez me acabaré y no volveré jamás: me estoy yendo, me estoy yendo”.<sup>73</sup> La canción no lleva ninguna anotación que nos permita entender su origen o edad, pero se encuentra reproducida en medio de una discusión sobre la fe de los purépecha en un ser supremo, cuya imagen estaría materializada en las cuatro estrellas de la Cruz de Mayo o Cruz del Sur. La melodía está transcrita para piano, con cambios constantes e irregulares de compás entre  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{3}{4}$ ,<sup>74</sup> y armonizada en Sol mayor; los compases en  $\frac{6}{8}$  llevan la figura rítmica yámbica corchea-negra, corchea-negra (ejemplo 1.1.).

38 |



**EJEMPLO 1. 1.** “Tam Hoscua”, melodía, compases 1-13. Eduardo Ruiz, *Michoacán: Paisajes, tradiciones y leyendas* (México: Secretaría de Fomento, 1891), p. 50.

Esta es, pues, la información de que dispuso Castro para recrear imaginativamente la música purépecha prehispánica y dar el mayor color local posible a *Atzimba*: la presencia de caracoles (roncos y sordos) y teponaztlis (melancólicos y penetrantes), y una melodía cuyo origen desconocemos pero que alude, por su letra, a creencias religiosas prehispánicas. Esta es la “antigua melodía purépecha”, a decir de los críticos,<sup>75</sup> que Castro utilizó para la llamada “Marcha tarasca” de *Atzimba*.

<sup>72</sup> Ruiz, 427 y 433.

<sup>73</sup> Ruiz, 50.

<sup>74</sup> Esto hace pensar quizá en la transcripción inexacta de un son o bien de una *pirekua*, género vocal michoacano.

<sup>75</sup> Anón., “El estreno de hoy: Atzimba”.

Como se dijo antes, el proyecto es el de escribir una ópera occidental moderna sobre un tema purépecha, en la que lo purépecha está representado según lo permiten y lo requieren las convenciones operísticas del color local y del exotismo. Este proyecto sitúa a Castro ante el reto de encontrar el balance apropiado entre lo occidental y lo representativo de la alteridad purépecha, con el énfasis en alteridad más que en purépecha. Es decir, la ópera debe contener suficientes elementos *semplicemente diferentes* de lo occidental para ser verosímil en su representación de la alteridad, y si estos elementos tienen una base, aunque sea remota, en la verdadera cultura purépecha prehispánica, tanto mejor. Por otro lado, los elementos no occidentales de ninguna manera pueden apropiarse del discurso musical operístico porque lo harían ininteligible al público. Finalmente, dado que la convención operística dicta que los personajes hablen entre sí y expresen su personalidad y sus sentimientos cantando, es necesario distinguir entre esta música y aquella, que podríamos llamar diegética,<sup>76</sup> que representa a los purépecha tocando música purépecha, religiosa o militar, y bailando, cantando o marchando con ella.

Castro utiliza lo que conoce acerca de la música purépecha para elaborar parte de la música diegética de la ópera. *Tam Hoscuá* es una canción, anotada básicamente en ritmos ternarios. La irregularidad en la variación entre  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ , más que la variación misma, hace difícil su transposición directa a la ópera. Castro toma la línea melódica de la canción, que ya de hecho está en una tonalidad mayor y tiene una estructura abcb', y la transforma en una marcha militar, ajustándola a un compás binario y omitiendo por completo la oscilación entre  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ . Sin embargo, retiene el color rítmico de la canción dando a la sección b de la melodía una figura rítmica cadencial yámbica, de corchea-negra con punto, que por ir en contra del flujo natural de la marcha produce cierta sensación de extrañeza o alteridad (ejemplo 1.2.).

39 |



EJEMPLO 1. 2. Transformación de “Tam Hoscuá”. *Atzimba*, “Marche tarasque”, manuscrito orquestal, CNM, p. 3-4.

<sup>76</sup> Tomo el término “diegética” de los estudios de cine.



Así modificada, la melodía de *Tam Hoscua* se convierte en el tema de la Marcha tarasca que acompaña la entrada de la corte purépecha a la audiencia de Villadiego con el Rey en el segundo acto de la ópera. Más importante aun, Castro hace de esta melodía la música emblemática del reino purépecha y sus atributos: los primeros compases de la melodía abren la ópera misma en la introducción al primer acto y se escuchan como Leitmotiv en varias ocasiones, por ejemplo, cuando el Rey entra o sale, cuando el coro de indómitos guerreros y sacerdotes pide “que el pueblo nuestro suelo defienda hasta morir, nuestro grito de guerra siempre sea o vencer o sucumbir”, o bien cuando Huépac afirma que “los guerreros blancos serán sacrificados”.<sup>77</sup>

La presencia de música diegética militar hace posible y atractiva la presencia de réplicas de instrumentos prehispánicos sobre el escenario, que acompañan los muchos momentos belicosos del argumento, así como su representación sonora por medio de instrumentos orquestales, tanto en el foso como en bandas internas. Es interesante notar que a pesar de que el sonido de los caracoles está descrito consistentemente como ronco o sordo, Castro utiliza trompetas y cornetines para su representación, instrumentos brillantes que denotan “música militar” muy claramente para el oído occidental.<sup>78</sup> De esta manera, los “caracoles marinos”, con sus acordes cerrados y sus ritmos característicos (ejemplo 1.3.), tienen una presencia importante en el tejido musical de la ópera, de nuevo no sólo como música diegética (llaman, por ejemplo, a la corte a audiencia y al pueblo al templo) sino como Leitmotiv indicador de la guerra contra el invasor y de la muerte de Villadiego.

40 |



EJEMPLO 1.3. Leitmotiv de caracoles marinos. *Atzimba*, Acto I, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 1.

<sup>77</sup> Acto I, escena 1, y Acto III, escena 3.

<sup>78</sup> El uso de verdaderos caracoles en la orquesta sería impensable dados los ascensos y descensos cromáticos de sus líneas melódicas. Ya de por sí los cornetines, a decir de Montante, “formaron una barahunda infernal” el día del estreno.

Menos obvia es la presencia de “teponaztlis” en la música —aunque sabemos de su presencia sobre el escenario por las crónicas del estreno— ya que ningún instrumento de percusión (Castro pide timbales, bombo, triángulo y platillos) tiene un motivo característico, como el que representa a los caracoles. Finalmente, la única alusión en el texto de Alberto Michel a una quiringua y su “dulce son”, durante el coro de esclavas del primer acto, no tiene eco en la música de Castro más que en la melodía misma, que se vuelve, en efecto, sumamente dulce en ese pasaje. Es posible que Castro no haya escuchado nunca un teponaztli, cuyo sonido es más cercano al de la marimba que al de cualquiera de los membranófonos orquestales, y que la asociación literaria de este instrumento de percusión con calificativos como penetrante, melancólico, dulce o lúgubre haya sido difícil de imaginar y trasponer a una instrumentación occidental.

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

Nada en estas secciones indica una religión no occidental, excepto, quizá, que en la Invocación el coro de sacerdotisas opone a las líneas más rítmicas del coro de sacerdotes una línea vocal muy estática, a menudo al unísono, que podría interpretarse como un elemento primitivista; otras veces, como en la marcha fúnebre de *Atzimba* o en la misma Invocación, el coro femenino crea disonancias que resaltan por la manera en que están introducidas (ejemplo 1.4.). Son estas características las que probablemente hicieron que uno de los críticos comentara el sabor impregnado de misticismo —aunque no necesariamente prehispánico— de los coros femeninos.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Montante.

Soprano *f*  
 La o - fren - da lle - va - mos de llan - to re -  
 Alto  
 ga - da al lú - gu - bre si - tio do rei - na el pe - sar

EJEMPLO 1.4. Disonancias en los coros de sacerdotisas. *Atzimba*, Acto III, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 150-151.

42 |

Un caso distinto es el de la Danza sacra, para la cual no existe un referente musical dentro de la música religiosa cristiana. El público de Castro, dotado de una formación humanística, habría tenido como referencia literaria las danzas religiosas griegas y romanas, en las cuales la línea entre lo religioso y lo erótico, entre el rito religioso y el trance fue en ocasiones muy tenue. La “Danza sacra” de *Atzimba* es precisamente ese tipo de danza. Estructurada en tres partes ABA’, la primera y la tercera, en Re mayor, tienen el carácter suave de una música nocturna (como correspondería a la música para el culto lunar) e incluso pastoral, con una melodía conjunta en las cuerdas y otra en tresillos y terceras paralelas en las flautas, sobre acordes rasgados en el arpa: las flautas y las arpas siendo, por supuesto, instrumentos tradicionalmente representativos de la antigüedad bíblica y greco-romana, así como de sociedades agrarias. Esto se desarrolla sobre pedales armónicos en los cuernos, frecuentemente a intervalos de octava abierta, y un *ostinato* rítmico y melódico en las cuerdas bajas, consistente en cuartas o quintas abiertas: *ostinatos*, pedales, e intervalos justos abiertos siendo, por su parte, significadores tradicionales de lo arcaico o de lo primitivo.

La parte B de la Danza tiene un carácter contrastante por su tonalidad menor (Si menor) y su tempo *più mosso*. Su tema principal consiste en un motivo rítmico de notas repetidas, seguido de una rápida escala ascendente, que se repite, y otra escala rítmica ascendente que termina, como el tema de la Marcha tarasca, con un ritmo yámbico muy acentuado (ejemplo 1.5.). Las notas repetidas y las escalas crean un movimiento propulsivo ascendente que

se ve brutalmente detenido por el ritmo yámbico y los movimientos hacia el registro superior se ven contrarrestados por movimientos igualmente rápidos hacia el registro grave en las cuerdas y los trombones: no es difícil imaginar el tipo de movimientos corporales extremos que corresponderían a tal música. Hacia la mitad de esta parte B los metales (caracoles, quizá, sobre el escenario) toman y desarrollan el motivo principal, ahora en Si mayor, provocando una respuesta más violenta, en *fff*, por el resto de la orquesta. La parte B termina cuando las cuerdas solas en unísono fortísimo, marcato y en el registro bajo, toman el motivo principal exponiendo una escala frigia sobre La (nota que eventualmente se convierte en una dominante para volver a Re mayor y conducir a la parte A'). Los movimientos bruscos, el ritmo yámbico, los contrastes de registro, la ausencia de una verdadera melodía, las escalas rápidas, las cuartas y quintas abiertas en el registro grave y, finalmente, la escala frigia: todos estos recursos son significadores de un abandono religioso “primitivo” y hasta “salvaje”. No en balde uno de los críticos describió la Danza sacra como “original y de estilo apropiado a los ritos de aquel pueblo”.<sup>80</sup>

Più mosso

43 |

**EJEMPLO 1.5.** “Danza sacra”, parte B, tema principal. *Atzimba*, manuscrito orquestal, CNM, p. 193 -194.

En resumen, una “antigua” melodía purépecha, la presencia de caracoles y teponaztlis sobre el escenario y sus representantes europeos en la orquesta, la asociación de dichos instrumentos con la guerra y con los templos, los coros de sacerdotisas con sus disonancias místicas y el estatismo de sus líneas melódicas y, finalmente, una danza sacra de estilo primitivista: tales

<sup>80</sup> Anón., “El estreno de hoy: Atzimba”.

son los elementos con los cuales Castro creó una alteridad plausible pero no incomprensible, exótica pero atractiva e incluso imponente, con la cual presentar ante la imaginación de su público una sociedad purépecha guerrera y religiosa, idólatra y primitiva pero socialmente compleja, con una corte y una familia real. *Atzimba* es, en este sentido, una ópera exoticista o, más puntualmente, una ópera nacionalista que recurre al exoticismo como estrategia para la representación de la (exótica) antigüedad nacional.

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

44 |

La música de los personajes masculinos de la ópera, tanto los individuales como los grupos colectivos de sacerdotes y guerreros, está llena de fuerza, determinación y patriotismo a ultranza, lo que lleva a uno de los críticos a calificar al pueblo purépecha de “indómito”.<sup>81</sup> Por ejemplo, en los muy aplaudidos coros de la primera escena del primer acto, los ritmos punteados e insistentes, el uso de metales y percusiones, las líneas melódicas ascendentes, el uso estratégico del contrapunto y del unísono, y la instrumentación cargada de instrumentos propios de una banda militar crean una música grandiosa, marcial y expresiva de propósitos nobles que no deja duda respecto a la capacidad de esta cultura para la guerra y la defensa de la patria. Dentro de los mismos coros, el solo del guerrero Hirépan contrasta por su lirismo heroico, subrayado por un cambio de instrumentación a las maderas y las cuerdas, denotando la capacidad de sacrificio personal dentro del sacrificio público. Y hasta el solo del sanguinario Huépac termina en una deliberadamente anticuada cadencia perfecta con suspensión (junto con Hirépan) que lo impregna de una intensidad y una solemnidad casi religiosas (ejemplo 1.6.).

<sup>81</sup> Anón., “El estreno de hoy: *Atzimba*”.



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

La “Marcha tarasca” misma está llena de la majestad que Castro intenta atribuir a la realeza purépecha y a su corte, especialmente cuando el compositor presenta el tema en aumentación rítmica en los cornos o cuando después de haber sido sometido a una fragmentación y disminución rítmica como parte de su desarrollo, el tema regresa a su valor original en un “Grandioso Tempo Primo” en toda la orquesta. Finalmente, encontramos un dramatismo equivalente al que Chavero consigue inyectar en sus descripciones agigantadas de la heroica cultura mexicana y su trágico final, en el muy alabado concertante con que concluye el segundo acto, en el que, a decir de un crítico, “la combinación de las voces forma un conjunto admirable, en el que se destacan los gritos de muerte de los guerreros y sacerdotes, la enérgica protesta del capitán español, el ruego doliente de Atzimba y las quejas de sus esclavas, entre los acordes guerreros de los caracoles y el ronco sonido de los teponaxtles”.<sup>82</sup> Es precisamente este magnífico concertante, en el que Castro maneja admirablemente las voces de seis solistas y dos coros *divisi*, el que llevó a Campa a decir “Esa es página de maestro y de viejo maestro, querido Ricardo”.<sup>83</sup>

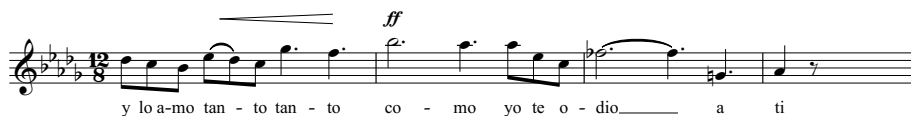
La música de los personajes femeninos, en cambio, tiene todas las características que la sociedad decimonónica esperaba encontrar en ella: es dulce y delicada, y está llena de calma, unidad colectiva y capacidad de autocontrol frente a la belicosa música masculina. Servidoras y esclavas, por ejemplo, envuelven a Atzimba en un tejido homofónico de suaves y ondulantes melodías conjuntas cuando la princesa está enferma de amor en la cuarta escena del primer acto, y los impávidos unísonos de las sacerdotisas en la Invocación, aunque arcaicos, no dejan duda de su genuina pena y de su profunda religiosidad.

Atzimba, por su parte, es el personaje más complejo de todos, y su música es enteramente no diegética. Como ya se ha dicho, en su carácter de figura femenina romántica pero no occidental, de princesa salvaje y mujer

<sup>82</sup> Anón., “El estreno de hoy: Atzimba”.

<sup>83</sup> Campa.

tierna, su música requiere y permite una mayor complejidad semántica. En su enfrentamiento con Huépac a principios del segundo acto, Atzimba y su música pasan rápidamente por cambiantes estados de ánimo: es mujer reservada en sus sentimientos con una melodía de ámbito restringido y princesa altanera en rápidas líneas de notas repetidas, y muestra su amor por Jorge y su deprecio por Huépac con una melodía de ámbito extenso que recorre por saltos, un poco al estilo de las heroínas de ópera seria (ejemplo 1.7.). Su tema mismo está lleno de cromatismos melódicos y caracterizado por un grupeto melódico que se vuelve enigmáticamente sobre sí mismo. Este motivo será el Leitmotiv de Atzimba a lo largo de la ópera y servirá de referencia para las secuencias melódicas cromáticas ascendentes, en la manera del dúo de amor de *Tristán e Isolda*, que Castro introduce en varios momentos climáticos de los duetos entre Jorge y Atzimba.



46 |

EJEMPLO 1.7. Atzimba, línea melódica dirigiéndose a Huépac. *Atzimba*, Acto II, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 84.

Como sería de esperarse, Atzimba descubre lentamente y con cierto pudor su amor por Jorge, pero una vez que despierta su pasión, es fiel, valerosa y constante ante la adversidad. Por ejemplo, Atzimba suplica al Rey clemencia por Jorge con una melodía pausada y expansiva, llena de la piedad y grandeza de espíritu que Atzimba pide en el comportamiento del Rey (ejemplo 1.8.) y, como sabemos, muere valientemente junto a su amado —más violentamente que Aida, pero no más que Tosca— mientras en la orquesta suenan motivos de su primer dueto de amor. Por su parte, su música fúnebre, “de factura delicadísima y una gran inspiración”,<sup>84</sup> está llena de calma, dulzura y nobleza.

<sup>84</sup> Anón., “El estreno de hoy: Atzimba”.

Moderato con moto

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

EJEMPLO 1. 8. Atzimba, línea melódica dirigiéndose al Rey Tzimzitcha. *Atzimba*, Acto II, finale. Partitura vocal, CNM, p. 108.

Sumamente interesante es el tratamiento que da Castro al carácter propenso al éxtasis de la princesa y a la tenue línea que divide la intensidad religiosa de la amorosa. Esto, como se ha indicado antes, denota el exceso y abandono primitivos de las antiguas culturas, pero también corresponde a la creencia masculina decimonónica en el potencial para el desenfreno que se supone oculto en la sexualidad femenina. En la quinta escena del primer acto, una vez que Sirunda ha descubierto la verdadera aficción de la princesa, ésta emprende un Cantabile cuyo clímax, que anticipa el clímax del Intermezzo, ocurre al describir Atzimba el *vuelo de su alma* tras Jorge. Al final del aria, después de una serie de clímaxes convencionales, Atzimba cae en un éxtasis amoroso denotado por el tipo de música que en otras ocasiones significa intensidad religiosa en Huépac o las sacerdotisas —notas largas y repetidas sobre acordes arpegiados, *pp* y *dolcissimo*— al tiempo que exclama: “Si yo en tus brazos muero de amor”. En la escena siguiente, una vez que Jorge le habla de su amor por ella, la princesa vuelve al tono religioso con notas largas repetidas en un lento ascenso cromático (la partitura indica “in extasi”) mientras pregunta: “oh dioses, ¿quién te inspira, quién te aconseja, por tí quién habla?” (ejemplo 1.9.), a lo cual Jorge responde, naturalmente, que es el dios del amor. Al final del dueto ambos caen en un éxtasis de suaves notas repetidas en terceras paralelas con la indicación “quedan en brazos uno de otro”, y, finalmente, una vez que Jorge sale “Atzimba conmovida y trémula se dirige hacia su dosel y se sienta, quedando sumergida en una especie de éxtasis”.

*p* (in extasi)

¡Oh! Dio - ses, ¿quién te ins - pi - ra? ¿Quién te a - con - se - ja?

EJEMPLO 1. 9. Atzimba, línea melódica dirigiéndose a Villadiego, “in extasi”. *Atzimba*, Acto I, escena 7. Partitura vocal, CNM, p. 61.



Por otra parte, si los interludios y postludios orquestales de este fin de acto sugieren quizá, para quien quiera leerlo así, una consumación amorosa, el Intermezzo que acompaña el sueño de la princesa fue descrito por Campa como una “verdadera ‘reverie’ impregnada de casto sentimiento”.<sup>85</sup> Efectivamente, sus ritmos valsísticos en ocasiones lo acercan al espacio femenino y recatado del salón aristocrático y burgués, llevando el personaje de *Atzimba* a una normatividad femenina decimonónica que la hace accesible al público de Castro; no en balde fue éste el número más gustado de la ópera y obsequiado en versión para piano a los lectores de *El Mundo Ilustrado* del 18 de febrero de 1900.

De esta manera, la música de *Atzimba* está llena de los valores universales del arrojo, el patriotismo, la fidelidad, el amor, la castidad, la nobleza de sangre y de espíritu, la majestad, y la capacidad de sacrificio, valores que hacen de la cultura purépecha prehispánica una cultura digna de convertirse en el pasado histórico de los miembros de la futura nación mexicana. Esto, unido al uso de significadores de lo indígena prehispánico que traducen culturalmente, aunque sin precisión histórica, la cultura purépecha a través de la mediación de convenciones operísticas exoticistas, es lo que hace de *Atzimba* una ópera nacionalista, cuya función es la de poblar el imaginario mexicano con una representación aceptable del pasado prehispánico como el pasado propio. Finalmente, a modo de conclusión, añadamos que, a diferencia de *Guaatemotzin* de Aniceto Ortega de 30 años atrás, que hablaba a través de las convenciones de la doble aria rossiniana, *Atzimba* se inscribe dentro de las tendencias modernas de la tradición operística occidental por su estructura dramática relativamente sin cortes, el uso del Leitmotiv como auxiliar en la narrativa, el lenguaje armónico y melódico cromático, y una escritura orquestal que tiende al desarrollo de estilo sinfónico, sobre todo en las secciones puramente instrumentales. Esto, también, es una propuesta de cómo debe ser la nación mexicana: una nación moderna con una alta cultura que participa plenamente de la cultura occidental.

48 |

---

<sup>85</sup> Campa.

## CAPÍTULO 2. ESCLAVAS, SERRALLOS Y MOROS ESPAÑÓLES EN TURQUÍA: EL EXOTICISMO DE ERNESTO ELORDUY Y RUBÉN M. CAMPOS

49 |

La obra creativa de Ernesto Elorduy consiste en su mayor parte en la música de salón que a finales del siglo XIX era compartida como música popular por distintas clases sociales en México. Como esta música ha llegado hasta nosotros como texto, en su versión anotada, generalmente la consideramos como música de élite y la estudiamos como música de concierto. Entre las piezas de salón de Elorduy se encuentran algunas con títulos como *Tropicales* o *Costeñas*, que sugieren una topicalización<sup>86</sup> o una caracterización geográfica a través de la música. Sin embargo, ninguna de sus piezas citan el folklore mexicano y se considera que Elorduy era indiferente a la cultura expresiva de México en un momento de creciente inquietud social.

Si creemos en el axioma nacionalista que nos dice que la música de un país debe expresar el espíritu de la nación que ya reside en el pueblo, Elorduy es un compositor europeizante y nada más. Si creemos, por el contrario, que el arte contribuye a la creación de una nación inexistente a priori; si

---

<sup>86</sup> Por topicalización me refiero a la creación de un *topos* musical, en este caso referido a la costa mexicana o al trópico.

pensamos, más precisamente, que la nación es el producto de una serie de proyectos políticos y de representación encontrados y hasta contradictorios, formulados por un gran número de agentes sociales, entonces la concepción que tenía Elorduy de sí mismo y de su nación es una contribución de él como artista al proceso de creación de la nación mexicana.

Este ensayo se centra en una serie de composiciones de Elorduy de estilo claramente orientalista, de las cuales se han ocupado ya Ricardo Miranda y Armando Gómez Rivas. Dichas composiciones son una serie de piezas para piano cuyos títulos incluyen las palabras árabe u oriental —*Canción árabe* o *Danza oriental*— y la obra escénica *Zulema*, cuyo argumento, situado en el Estambul otomano, la sitúa dentro de la tradición europea de las óperas sobre temas de cautividad y rescate en Turquía. Que esta música, compuesta en un momento de clara influencia francesa sobre la alta cultura mexicana, se refiera a un oriente mítico por vía de Francia es claro. ¿Podemos, por lo tanto, descartarla como una imitación del exotismo<sup>87</sup> europeo? Como ya se ha dicho repetidamente, el nacionalismo es una forma de exotismo, ¿pero puede el exotismo ser una forma de nacionalismo? En otras palabras, ¿puede el exotismo ser una estrategia para crear identidades personales y nacionales a través de la representación de la alteridad?

50 |

La línea divisoria entre el exotismo y el nacionalismo no es clara, y el tratar de entenderla exclusivamente a nivel estilístico es inútil porque su verdadero sitio es político. El objeto de la música nacionalista tanto como el de la exotista es la representación; por tanto, el preguntar quién representa, quién está siendo representado, cómo y ante quién es de vital importancia. El privilegio de representar y construir imágenes, de hablar de y en representación de otros —en el caso del exotismo, de Otros culturales— depende de y a la vez refuerza lo que Edward Said ha llamado una “superioridad posicional”. Todas las relaciones de representación están constituidas dentro de y por relaciones de poder (en su mayor parte asimétrico) y cada acto de representación es, de hecho, un acto de poder. Esto es verdad, por supuesto, cuando el que hace la representación es poderoso, pero también cuando un subalterno hace la representación, la asimetría se invierte temporalmente y la representación constituye una herramienta simbólica para la nivelación de

<sup>87</sup> Defino el exotismo como la articulación de la alteridad en el arte, es decir, como la articulación de la diferencia entre dos culturas en la que una percibe y representa a la otra como diferente de sí misma, es decir, como exótica. Lo exótico no existe en la cultura representada, sino en la percepción de, y la representación exotista que hace la cultura que representa.

jerarquías. De esta manera la naturaleza de las obras de representación, como son las piezas “orientales” de Elorduy, se comprende mejor dentro de la red de relaciones multivalentes establecidas entre el compositor —como individuo y como agente histórico— y sus referentes —sus objetos de representación.

Las composiciones orientalistas de Elorduy presentan un caso particularmente esclarecedor porque fueron escritas por un hombre de la clase media alta, con extenso conocimiento de primera mano de la cultura europea y ningún deseo o intención de retirarse detrás de una alteridad no europea. Al mismo tiempo, Elorduy era miembro de una nación con un pasado colonial, situada en la periferia de —pero no fuera de— la cultura occidental en el siglo XIX tardío. La posición de Elorduy es, por lo tanto, objeto de una dislocación, por decirlo así, en relación con la posición del sujeto compositor de la música de representación que normalmente estudiamos: el compositor europeo.

Me propongo explorar la red de representaciones en las que está inscrita la música orientalista de Elorduy, dentro de contextos políticos y culturales cada vez más amplios. Para ello, situaré primeramente la música orientalista de Elorduy dentro de la tradición musical europea del exotismo, en particular, del de Medio Oriente. En seguida definiré las estrategias exotistas de Elorduy, tomando como base su música para piano y el modelo directo que, propongo, siguió para desarrollarlas: el de la música alhambrista —mora o gitana— de Isaac Albéniz. Finalmente, haré una lectura detenida de los contenidos culturales y políticos en *Zulema*, situándola primero dentro del contexto social y artístico en el que se movían sus autores, Campos y Elorduy, para entender la construcción de alteridad sexual, emocional y política que hacen en la obra. Terminaré con una reflexión sobre el significado de estas obras orientalistas en el México decimonónico, en función de los múltiples referentes que poblaban el mundo de Campos y Elorduy.

51 |

### ELORDUY, ZULEMA Y LA TRADICIÓN OPERÍSTICA DEL SERRALLO

Elorduy compuso *Zulema* sobre un libreto de Rubén M. Campos. El libreto mismo y una de las danzas fueron publicadas en 1899 pero la obra fue representada por primera vez en versión de concierto en 1902 y posteriormente en versión escénica en 1903. *Zulema* es la historia del rescate de una hermosa mujer del harén del Pachá otomano Selim, por su amante secreto, Muley-Hasán. Muley es un príncipe árabe, cautivo desde la niñez en el imperio otomano y, como Zulema, esclavo de Selim Pachá. Cuando los amantes son

traicionados por un sirviente, Selim condena a Muley a morir y a Zulema a ser vendida en el mercado de esclavos. Zulema y Muley escapan a su suerte gracias a una mujer nómada, Zoraida, quien soborna al sirviente para que deje libre a Muley y por tanto en posición de rescatar a Zulema. *Zulema* se sitúa claramente, por su argumento, en la tradición de obras con el tema del rescate del serrallo o de cautividad en Turquía, una tradición literaria y musical familiar a los autores y su público. Es provechoso recordar aquí sus elementos principales —sus tópicos, paradigmas y contexto ideológico— y hacer un recuento de su recepción crítica más reciente por parte de investigadores en los cuales baso mi interpretación.

Jonathan Bellman y Mary Hunter, por ejemplo, han propuesto una relación directa entre la amenaza que representaba para Europa el imperio otomano y la popularidad de los temas de cautividad en Turquía, en particular dentro del serrallo, en la ópera del siglo XVIII.<sup>88</sup> James Parakilas, por su parte, afirma que éste:

Era un tema operístico para los europeos que aún se preocupaban por el poder militar de turcos y norafricanos en el Mediterráneo (y quienes, en el caso de los vieneses, podían prácticamente recordar cuando las tropas otomanas se encontraban a las puertas de su ciudad).<sup>89</sup>

52 |

En estas óperas el mundo otomano es representado por una poderosa figura masculina con amenazantes intenciones sexuales hacia una mujer (por lo general europea) que debe ser rescatada por su amante europeo.

Los significadores musicales del mundo turco pertenecen mayoritariamente a dos clases. Una consiste en la representación, de acuerdo a la percepción por parte de y traducida para oídos europeos, de la música de las

<sup>88</sup> Jonathan Bellman, el capítulo “The Magyars, the Turks, the Siege of Vienna, and the Turkish Style”, en *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*, 25-45 (Boston: Northeastern University Press, 1993); Mary Hunter, “The *Alla Turca* Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio”, en *The Exotic in Western Music*, 43-73, ed. Jonathan Bellman (Boston: Northeastern University Press, 1998); Eric Rice, “Representations of Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670-1824”, *Journal of Musicological Research* 19 (1999): 41-88; y Matthew Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music* (London: Royal Musical Association, 2000).

<sup>89</sup> James Parakilas, “The Soldier and the Exotic: Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter Part I”, *Opera Quarterly* 10 (1993): 33-56, 35; y “The Soldier and the Exotic: Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter Part II”, *Opera Quarterly* 11 (1994): 43-69.

bandas de jenízaros (del ejército turco) que fueron los principales agentes del intercambio musical entre Turquía y los diversos imperios europeos, a través de su presencia no sólo en los campos de batalla sino también en las misiones diplomáticas. Estas representaciones fueron eventualmente codificadas en las marchas turcas y el estilo *alla turca* de la música instrumental europea. Otro conjunto de significadores, que no excluye al primero, se relaciona con lo que Mary Hunter ha llamado principios musicales de traducción: maneras particulares de deformar la sintaxis del periodo clásico de la música occidental que denotan no sólo lo exótico o lo no europeo sino también una serie de características que se atribuyen a la población turca y, de manera general, a la “oriental”.<sup>90</sup> Así, los significadores de este tipo no intentan representar a la música turca; en vez de ello, rasgos como la repetición excesiva, la incoherencia aparente, el manejo simple de la armonía —por ejemplo, el uso de acordes siempre en estado fundamental— los unísonos y demás, pueden ser utilizados para sugerir que la música turca, o más bien, sus creadores, los turcos, son burdos, simplones o groseros, poco sofisticados, incapaces de controlarse a sí mismos y, en general, deficientes en comparación con los europeos y su cultura. Hunter escribe:

53 |

La figura del musulmán en una posición de autoridad que aparece en las historias, obras de teatro y óperas “turcas” se representaba —no por coincidencia en un periodo de la historia europea en el que la naturaleza del poder generó gran interés— como un ser bárbaro e irracionalmente cruel [...] o como un ser alterado y sin dirección alguna, viviendo únicamente para el placer efímero.

Tales representaciones del abuso o mal uso del poder servían a las audiencias europeas como advertencias pobremente disimuladas, o bien como comparaciones favorables a ellos mismos; así, fomentaban la noción de la superioridad occidental y eventualmente justificaron la dominación política y económica del Este en el siglo XIX. De manera similar, en la época en que la relación de la mujer con una esfera pública emergente era a menudo sujeta a discusión, los estereotipos gemelos de la amante libertina y la esclava sumisa orientales funcionaron a la vez como advertencia y fantasía.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> Hunter, “The *Alla Turca* Style”, 44. Ver también el paradigma que Ralph P. Locke llama “all the music in full context” (la música en todo su contexto), *Musical Exoticism: Images and Reflections*, 43-71 (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

<sup>91</sup> Hunter, “The *Alla Turca* Style”, 56.

En el siglo XIX, al avanzar los colonialismos francés e inglés hasta dominar gran parte del mundo, el tema de la mujer cautiva en el serrallo turco dio paso a otro arquetipo de la relación entre los pueblos europeos y los no occidentales: la de los hombres occidentales —exploradores, soldados y ocupadores— y los lugares no occidentales en que ahora se encontraban regularmente, lugares encarnados en una mujer exótica de atracción irresistible. En este arquetipo las figuras masculinas poderosas son ahora occidentales, mientras que los hombres orientales, ahora subalternos, continúan siendo representados como aberrantes, inadecuados, o como figuras prácticamente incorpóreas, en tanto que las figuras femeninas ya no están recluidas en serrallos, permanecen sexualmente accesibles al primer arquetipo masculino, y musicalmente están marcadas como no occidentales.<sup>92</sup>

54 |

Estas operas suelen funcionar como admoniciones que alertan a los hombres occidentales del peligro de involucrarse demasiado con sus sujetos coloniales y les previenen de las consecuencias catastróficas de la cercanía interracial o interreligiosa para la mujer exótica (Lakmé, por ejemplo) y potencialmente para el hombre occidental también (Don José en *Carmen*). Relacionada también con el colonialismo es un segundo tipo de ópera, cuyo argumento tiene lugar enteramente en un lugar habitado por gente no occidental (*Pescadores de Perlas*, por ejemplo). Habitadas por los *alter ego* no occidentales de hombres occidentales, estas óperas, como afirma Parakilas, “son el sueño de una vida diferente a la cual el público escapa cuando sube el telón y del cual despierta cuando cae”.<sup>93</sup> Son, en otras palabras, un pequeño trozo de un paraíso lejano, puesto convenientemente sobre un escenario europeo para el consumo de los públicos occidentales, y cuyas amenazas y placeres se encuentran cuidadosamente acotados por el tiempo y el espacio.

La *Zulema* de Elorduy no es una ópera sino una zarzuela, el género vocal escénico desarrollado en España desde el siglo XVII. Transformada y revivida en la segunda parte del XIX, la zarzuela atrajo a un público numeroso en España y en la América de habla hispana. Desde el punto de vista del formato, *Zulema* es un ejemplo de la modesta zarzuela de género chico: una zarzuela en un solo acto que hace uso, igual que la más compleja zarzuela grande, del diálogo.<sup>94</sup> Pero mientras que la zarzuela por lo general deriva sus argumentos de la vida popular española, *Zulema*, como ya se anotó, perte-

<sup>92</sup> Este arquetipo está descrito en Parakilas, “The Soldier and the Exotic”.

<sup>93</sup> Parakilas, “The Soldier and the Exotic”, 33.

<sup>94</sup> Para una discusión de *Zulema* como *zarzuela de género chico* y sus peculiares características en el México de fin del siglo XIX, ver Ricardo Miranda, “De Estambul a

nece por su argumento a la tradición operística de la “cautividad turca” y sus correspondientes paradigmas orientales: el poder masculino y el erotismo femenino. Como veremos, por su función social, tanto *Zulema* como las piezas “orientales” para piano de Elorduy también pertenecen a las composiciones del siglo XIX tardío que empaican un pedazo del “Oriente” para su consumo por un público occidental.

### LA REPRESENTACIÓN ELORDUYANA DEL ORIENTE Y EL ESTILO ALHAMBRISTA DE ISAAC ALBÉNIZ

Contando con su propia fortuna desde la edad de 17 años, Elorduy se embarcó en un viaje a Europa durante los años de la década de 1870, que se convirtió en un periodo de residencia de 22 años en, entre otras ciudades, Hamburgo, Santander, Barcelona, París, Marsella, y, quizá —aunque esto puede ser ficticio— Estambul.<sup>95</sup> Una biografía completa de Elorduy está aún por escribirse y sabemos poco de sus viajes por Europa, de su posible motivación para viajar a Constantinopla, o de sus opiniones sobre la música turca. Al regresar a México en 1892, Elorduy se desempeñó profesionalmente como pianista y escribió, como ya se ha señalado, abundante música para piano. A mediados de la década de 1890 comenzó a publicar aquellas canciones y danzas para piano que caracterizó como “orientales” o “árabes”. Apenas media docena de piezas, constituyen, sin embargo, como lo ha notado Ricardo Miranda, un corpus único dentro del repertorio de salón decimonónico, un corpus que otorgó a Elorduy la reputación de haber compuesto “abundante música oriental”.<sup>96</sup>

Elorduy evidentemente no hacía distinción alguna entre “árabe” y “oriental”, de hecho *Pensamiento árabe* y *Pensamiento oriental* parecen ser la misma composición, publicada en versiones ligeramente diferentes.<sup>97</sup> Los elementos básicos del estilo “arabista” de Elorduy, presentes en grados diversos en todas estas piezas, son la tonalidad menor, un ostinato rítmico en la

55 |

Tuxtepec: “Zulema”, en *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*, 155-71 (México: Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica, 2003).

<sup>95</sup> Miranda, “De Estambul a Tuxtepec”, 157. Es posible, sin embargo, como me ha sugerido Miranda en comunicación personal, que Elorduy no haya visitado Turquía, sino que la imaginó desde su vivienda en la Rue de Constantinople en París.

<sup>96</sup> Ricardo Miranda, “Anastasia o de las evocaciones de Oriente”, *Heterofonía* 41/140 (enero-junio 2009): 43-60.

<sup>97</sup> Miranda, “Anastasia”, 58.

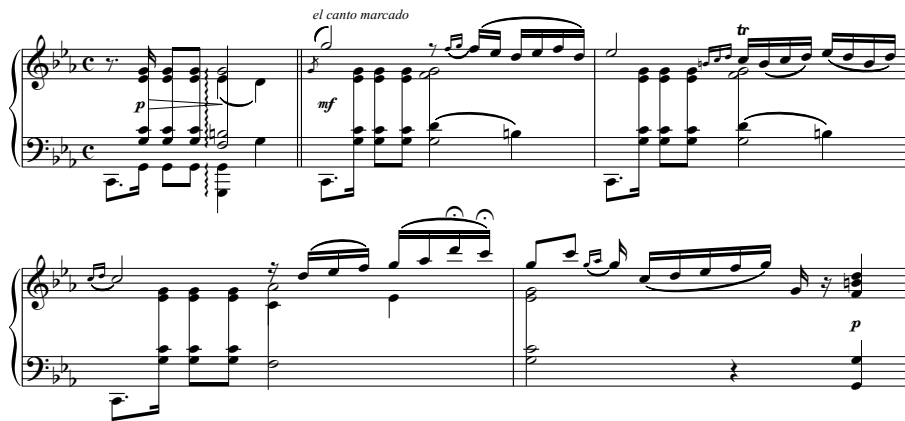


mano izquierda, el color modal frigio, y, como la describe sugerentemente Miranda, “una melodía que, como las mujeres orientales, sólo en ocasiones se deja ver”.<sup>98</sup> Efectivamente, las melodías de Elorduy son fragmentarias y elusivas, se mueven por grados conjuntos en movimientos ondulantes como los arabescos y están ornamentadas profusamente con apoyaturas y trinos. A menudo estas melodías se extienden y parecerían vagar sin destino. El modo menor armónico es usado ocasionalmente pero con gran eficacia para crear segundas aumentadas melódicas, y Elorduy evita la teleología inherente en las relaciones de tónica y dominante excepto en momentos estructurales, prefiriendo en vez permanecer sobre dos acordes típicamente en la relación plagal de tónica y subdominante. Los ostinatos rítmicos son elementales y generalmente están presentes a lo largo de toda la pieza. Las formas básicas, que son seccionales y simples, se ven oscurecidas por la irregularidad de las frases o la transformación de fragmentos del arabesco principal, de tal manera que las melodías parecen entretenerse en vez de desarrollarse. Finalmente, las piezas a menudo se ven interrumpidas por cortos pasajes declamatorios monofónicos, doblados a la octava o doble octava en ambas manos.

56 |

Un muy bonito ejemplo del estilo arabista de Elorduy es *Airam, canción oriental*, una de sus primeras piezas en este estilo. El característico *ostinato* abre la pieza, que está en la oscura tonalidad de Do menor. El ritmo básico de danza habanera del *ostinato* se ve alargado por las dos negras que le siguen, el arpegio del tercer tiempo, y la suspensión armónica que resuelve en el cuarto tiempo. Este lánguido ir y venir del ritmo deja un espacio en cada compás, por así decirlo, para el canto marcado de la melodía en la mano derecha, canto construido de arabescos tapizados de ornamentos. La regularidad rítmica se ve perturbada por los dos calderones de la melodía (compás 5) que preceden el acorde cadencial de  $1\frac{3}{4}$  (ejemplo 2.1.). Esta primera sección cierra con el *ostinato* alternando con la nota dominante Sol ejecutada en diferentes octavas; una corta apoyatura a la octava refuerza el efecto percetivo de estas notas.

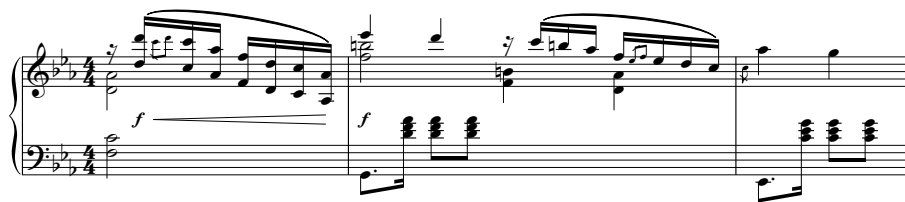
<sup>98</sup> Miranda, “Anastasia”, 45.



EJEMPLO 2.1. *Airam, Canción oriental*, compases 2-6. México, H. Nagel Sucesores, ca. 1896-97.

En la segunda parte, el *ostinato*, en ocasiones elaborado rítmicamente, continua alternando con la melodía que, como lo sugiere Miranda, intenta ascender desesperadamente.<sup>99</sup> Una vez que la melodía ha alcanzado un clímax y empezado su descenso, Elorduy nos da una singular pero muy efectiva segunda aumentada entre los grados sexto y séptimo de la escala de Do menor armónica (compás 19), introduciendo así una nota de alteridad en lo que había sido una curva emocional de tensión y distensión típica de la música occidental (ejemplo 2.2.).

57 |



EJEMPLO 2.2. *Airam, Canción oriental*, compases 18-20. Mexico, H. Nagel Sucesores, ca. 1896-97.

Algunos aspectos de esta pieza parecerían indicar el deseo de representar, aunque sea de manera vaga o inexacta, elementos de la música del Medio Oriente: las percutivas notas Sol podrían ser imaginadas como el sonido de pequeños platillos para los dedos; las pequeñas notas de paso podrían

<sup>99</sup> Miranda, "Anastasia", 47.

querer representar microtonos; las ondulantes melodías pueden ser construidas como las melodías melismáticas de Medio Oriente que los occidentales percibían como repetitivas, y la segunda aumentada, a pesar de que se utiliza frecuentemente para representar cualquier música no occidental, es parte de algunos de los modos/escalas de las músicas de Medio Oriente. De manera más precisa, sin embargo, la relación de la música de Elorduy con los “orientales” del título está mediada por una serie de atributos cargados de valor —lo que Mary Hunter llama principios de traducción— que se cree pertenecen tanto a la música como a lo que ésta representa. En otras palabras, Elorduy no necesariamente pretende haber compuesto música oriental, sino que los “orientales” (o más precisamente, como veremos, la mujer oriental) son como la música que compuso: misteriosa, oscura, opulenta, excesivamente adornada, sensual, y hasta llena de curvas.

58 |

Elorduy mismo, por supuesto, no inventó ni estos atributos orientalistas —orientalistas en el sentido que le da Edward Said a la palabra— ni sus significadores musicales; Elorduy está aquí basándose en, y contribuyendo a, la tradición europea exotista que les era familiar a él y a su público, educados como estaban dentro del arte y la cultura europeos. Fueron en especial los compositores franceses del siglo XIX los que se ocuparon más asiduamente de desarrollar un imaginario musical para el Medio Oriente y el Magreb, a partir de la invasión de Napoleón a Egipto y, en particular, del arrebato de Argelia de manos de los otomanos en 1830 y su subsecuente colonización.<sup>100</sup> Como parte de los ejércitos invasores, grupos de investigadores, incluyendo investigadores de la música como Guillaume Villoteau, empezaron a reconocer el territorio ocupado para el beneficio de ejércitos y colonos, y a construir un discurso a través del cual los franceses se educaron a sí mismos —o, aun mejor, *construyeron* un corpus particular de conocimiento— sobre sus posesiones coloniales y adquirieron la voluntad nacional de permanecer allí, en posiciones de gobierno y control.<sup>101</sup> Beneficiándose de la infraestructura creada por sus gobiernos y ejércitos en estas tierras ajenas,

<sup>100</sup> Dos de los panoramas más útiles de las representaciones francesas del Medio Oriente y del Magreb son Miryam Ladjili, “La Musique arabe chez les compositeurs français du XIXe siècle saisis d'exotisme (1844-1914)”, *International Review for the Aesthetics and Sociology of Music* 26 (1995): 3-33; y el ya clásico Ralph P. Locke, “Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East”, *19th-Century Music* 22 (1998): 20-53.

<sup>101</sup> Esta idea ha sido formulada con mayor fuerza, por supuesto, por Edward Said en *Orientalism* (publicado originalmente en 1978) y *Culture and Imperialism* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1993). Aquí estoy siguiendo a Marilyn Butler, “Orientalism”, en *The*

y bajo la protección de la administración colonial, los artistas franceses viajaron a las posesiones francesas de ultramar produciendo objetos artísticos para ser disfrutados por el público de la metrópolis. Dichos objetos artísticos pertenecen precisamente a este mismo discurso colonialista por ser articuladores de un conocimiento social.<sup>102</sup> De la canción “La Captive” de Héctor Berlioz (1832) y la oda sinfónica “Le désert” (1844) de Félicien David a la canción de Bizet “Adieux de l’hôtesse arabe” y las múltiples piezas “argelinas” de Saint-Saëns, y continuando con las obras de Debussy y Ravel, imágenes de caravanas del desierto, mezquitas, *almées* danzantes, encantadores de serpientes, llamadas a la plegaria desde los minaretes, harenes y sus mujeres, entre otras, fueron creadas en música, con lo que un corpus de significadores musicales del “Oriente” fue desarrollado.

La música de Elorduy, como se ha indicado, participa en esta tradición francesa de representación del Medio Oriente. Sin embargo, quisiera referirme también a otra tradición con la cual la música de Elorduy está en deuda: la tradición del alhambrismo, la representación de Andalucía. Desarrollada por los compositores españoles de fines del siglo XIX y principio del XX, el alhambrismo surge de la voluntad nacionalista de representar y celebrar a España y sus múltiples provincias, pero Andalucía es especialmente relevante aquí porque es el hogar de los Otros internos de España: los gitanos y los casi fantasmagóricos moros, habitantes —de hecho colonizadores— del sur de España durante la mayor parte de la Edad Media y fundadores de las célebres ciudades de Córdoba y Granada.

El flamenco, música y danza de Andalucía, y en especial el estilo vocal del cante jondo, de sonido medio oriental, pudieron tener su origen en el canto medieval folclórico o litúrgico de los judíos y los musulmanes, mezclado con la música de los gitanos, quienes a su vez emigraron a España también durante la Edad Media. Hacia finales del siglo XV, gitanos, judíos y los antiguamente poderosos musulmanes se convirtieron en minorías oprimidas dentro del intolerante reino católico español. Independientemente de sus orígenes, el flamenco, los gitanos, los moros y su música fueron asimilados en el siglo XIX tardío en una sola figura, con prácticamente un solo conjunto de significadores, en palabras de Walter Clark, “para múltiples propósitos

---

*Romantic Period*, ed. David B. Pirie (London: Penguin History of Literature, 1994), 399, citado por Locke en “Cutthroats and Casbah Dancers”, 22.

<sup>102</sup> Sobre el desarrollo de dicha infraestructura y la manera en que facilitó el acceso de los artistas franceses a los territorios de ultramar ver Ladjili, “La Musique arabe”, 5-6.

orientales”.<sup>103</sup> El alhambrismo exotizó a los moros y a los gitanos como minorías españolas, al mismo tiempo que España, incluyendo a sus gitanos, estaba siendo exotizada por los compositores de un país más poderoso que ésta, Francia, país que la amenazaba a menudo. No podemos aquí discutir la representación francesa de España, analizada admirablemente por Parakilas, Ralph Locke y Susan McClary, pero es importante señalar la existencia de múltiples niveles de exotismo —múltiples relaciones de representación que dependen de y a su vez favorecen relaciones de poder, aun entre naciones occidentales.<sup>104</sup>

El compositor y virtuoso del piano Isaac Albéniz fue el mayor exponente en el siglo XX del estilo alhambrista, y es muy probable que Elorduy conociera su música y lo hubiera escuchado tocar en los años de 1880, cuando Albéniz se presentaba en concierto con gran frecuencia.<sup>105</sup> En esa década, Albéniz compuso una serie de suites y piezas sueltas para piano retratando a España en lo que él mismo llamó su primer estilo, antes de la reorientación de su estilo alhambrista que comenzó, como ha mostrado Michael Christoforidis, con *La vega* de 1897 y el impacto de la música de Debussy sobre la suite *Iberia*.<sup>106</sup> Por supuesto, Albéniz no trató de crear un corpus sistemático de significadores de lo gitano o lo moro, ni siquiera de lo español en general o de alguna de las provincias españolas. Albéniz se sentía personalmente identificado con el flamenco y ciertos géneros flamencos aparecen una y otra vez en su música, aun cuando los títulos indican otra cosa.<sup>107</sup> Por otro lado tampoco dudaba en insertar una melodía que sugería una copla del tipo de la jota, del norte de España, en una pieza destinada a evocar el oriente.<sup>108</sup>

60 |

<sup>103</sup> Walter Clark, en comunicación personal del 22 y 27 de mayo, 2011.

<sup>104</sup> Parakilas, “How Spain Got Its Soul”; Locke, *Musical Exoticism*; y Susan McClary, *Georges Bizet: Carmen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

<sup>105</sup> Otros compositores españoles de música *alhambrista* cuyo trabajo Elorduy pudo haber conocido son Enrique Granados y Francisco Tárrega.

<sup>106</sup> Michael Christoforidis, “Isaac Albéniz’s Alhambrism and Fin-de-Siècle Paris”, en *Antes de Iberia: De Masarnau a Albéniz*, 171-82, ed. Luisa Morales y Walter A. Clark (Almería: Asociación Cultural LEAL, 2009). Christoforidis, a su vez, discute el impacto de la música de Albéniz en la música “española” de Debussy, 174-76.

<sup>107</sup> Albéniz tenía una disposición melancólica, lo que lo llevó a una identificación con la imagen nostálgica del moro y su último suspiro, un tópico recurrente del *alhambrismo*.

<sup>108</sup> Mi conocimiento del estilo *alhambrista* de Albéniz proviene de mis conversaciones con Walter Clark, sus demostraciones en la guitarra, y sus libros *Isaac Albéniz: A Guide to Research* (New York: Garland, 1998) e *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*

Albéniz transportó con gran acierto técnicas españolas de ejecución de la guitarra al piano: el rasgueo, que incluye una variedad de mánicos, y el punteo sobre las cuerdas en pasajes de arpeggios y escalas, así como el uso de acordes guitarrísticos, no funcionales, que se obtienen por el empleo de las cuerdas abiertas. También transportó al piano prácticas de ejecución como la alternancia, común en flamenco, entre la voz y el acompañamiento o puntuación de la guitarra, o entre la voz y el jaleo, es decir la participación de los espectadores animando a los intérpretes. Muchas de las danzas de Albéniz están salpicadas de pasajes monofónicos, doblados a la doble octava para obtener una sonoridad más plena que evocan el apasionado cante flamenco al mismo tiempo que les dan cierto aire morisco.<sup>109</sup> Las melodías de Albéniz en estas piezas se mueven por grado conjunto, como los arabescos y están especiadas, podríamos decir, con tresillos, adornos, trinos cortos y apoyaturas, que evocan los estilos vocales, ornamentados y melismáticos, del flamenco y del Medio Oriente. Finalmente, Albéniz frecuentemente emplea un color modal que obtiene al tonicizar una nota que no es la tónica (a menudo es la dominante), sin cambiar la armadura de la pieza. De esta manera crea una tónica o *finalis* modal diferente, armonizada como acorde mayor, como sucede comúnmente, de hecho, en el flamenco. Así, visto desde la perspectiva de las funciones tonales, hay ambigüedad respecto a si la *finalis* así creada es una tónica o un acorde de dominante; lo que de hecho sucede, es una modulación al modo andaluz —una escala frigia con el tercer grado a una tercera mayor de la tónica. La segunda aumentada que se produce así también da a las piezas un carácter moro o gitano. Este es, de hecho, el llamado modo andaluz.<sup>110</sup>

Algunas de estas características, propias de la música de Albéniz, están presentes, como ya hemos visto, en *Airam*, pero también en otras composiciones de Elorduy.<sup>111</sup> Su *Canción árabe*, en Re menor, comienza con un *ostinato*

---

(Oxford: Oxford University Press, 1999). Agradezco al profesor Clark su generosidad en compartir conmigo su gran conocimiento del flamenco y de la música española.

<sup>109</sup> Clark sugiere que estos pasajes podrían también evocar los instrumentos de alienato del Medio Oriente, *Isaac Albéniz: Portrait*, 238.

<sup>110</sup> Como lo afirma Clark, el modo andaluz tiene su origen en la música barroca y es simplemente una escala menor armónica con cadencias constantes sobre la dominante.

<sup>111</sup> Estoy tomando en consideración las composiciones de Albéniz de la década de 1880 y el principio de los años de 1890, antes de la aparición de la primera pieza arabista de Elorduy, fechada en 1896. A pesar de que Elorduy regresó a México en 1892, los músicos mexicanos conseguían sin problema música europea impresa en las casas de música que existían en la Ciudad de México. Como lo indica Miranda, Elorduy y Albéniz, ambos, escribieron obras basadas en los escritos de Pierre Loti, “Anastasia”, 54.

rítmico que se asemeja a un ritmo de bolero o de sevillanas, sustancialmente más lento; el *ostinato* es modificado pero nunca abandonado en el curso de la pieza.<sup>112</sup> Un movimiento escalar rápido en el registro alto establece la suave, casi nebulosa atmósfera y toniciza la nota La, nota prominente también en el bajo. Elorduy evita el acorde de dominante hasta la cadencia inconclusa del compás 7, alternando en vez entre la tónica y la subdominante, más suave y menos orientada hacia una resolución que la dominante, creando una armonía no tonal, no direccional. En el compás 5, una sexta es añadida para dar color al acorde de subdominante, cuyo Si bemol conduce un semitono abajo, a la nota La, dando a ésta de nuevo un carácter de tónica y anticipando el color frigio que está por venir (ejemplo 2.3.).



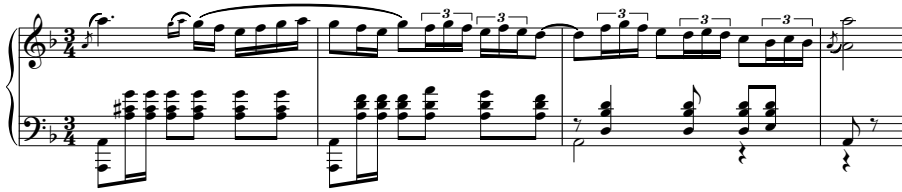
62 |

EJEMPLO 2.3. *Canción árabe*, compases 3-8. México: Wagner y Levien, ca. 1897.

Encontramos otros elementos Albenizianos en la tercera sección, anunciada por una sonora melodía monofónica, doblada a la octava, en Sol menor/mixolidio, que parecería llevar a la repetición de la sección 1 en Fa mayor (compases 22-23). Sin embargo, otra línea monofónica lleva de nuevo a la tonicización de La, la cual, armonizada como acorde mayor, se convierte en la finalis de un modo frigio sobre La. La melodía, sumamente ornamentada, expone justamente dicha escala en los compases 29-31 y 33-35 (ejemplo 2.4.). El tempo se acelera y el *ostinato* está ahora constituido por acordes, con lo cual su carácter de bolero o sevillanas surge plenamente. En los compases 35-37, un encadenamiento de acordes cadencial entre Sol menor (con una sexta aumentada, como si fuera interpretado por una guitarra) y La mayor confirma el colorido frigio con un descenso por semitono de Si bemol a La. A través de toda esta sección Elorduy mantiene cierta ambigüedad armónica con el empleo ocasional de La como fundamental de un acorde de séptima

<sup>112</sup> Miranda sugiere que este ritmo podría ser entendido como una polonesa. El empleo de ritmos básicos de danza por parte de Elorduy, incluyendo el de habanera, podrían ser hábitos de composición derivados de la música de salón.

de dominante, mientras que el acorde de tónica, Re menor, se encuentra atenuado por estar en segunda inversión. Casi renuientemente, La y Re asumen sus papeles originales en los compases 38-39 y la pieza regresa a Re menor.



EJEMPLO 2. 4. *Canción árabe*, compases 32-37. México: Wagner y Levien, ca. 1897.

El estilo ornamental, los pasajes monofónicos, el color modal frigio precedido por la tonicización de su *finalis*, la armonización de ésta con un acorde mayor, el ritmo de bolero —todas estas características contribuyen a convertir al árabe de Elorduy en un moro del mundo de Albéniz.<sup>113</sup>

Otra pieza para piano aumenta y enriquece nuestra comprensión de las piezas arabistas de Elorduy. *Aziyadé*, *Canción oriental* fue inspirada con toda seguridad en la novela autobiográfica titulada *Aziyadé* del escritor y oficial naval francés Pierre Loti, seudónimo de Julien Viaud.<sup>114</sup> Para su novela, que ocurre entre 1876 y 77, los años del Congreso de Constantinopla y el principio de la guerra Ruso-Turca, Viaud creó a Loti como un *alter ego*: un oficial naval británico, asediado por un *ennui* típicamente modernista y en busca de fuentes poco ortodoxas de placer, quien, estacionado temporalmente en Estambul, entra en una relación ilícita y apasionada con un esclava circasiana, Aziyadé (su verdadero nombre era Hakidjé), vendida desde la infancia al

63 |

<sup>113</sup> Una conexión más entre el estilo “moro” o alhambrista de Albéniz y el estilo “árabe” de Elorduy puede verse en el *ostinato* en la atmosférica *Danza oriental (Danse orientale)* (ca 1896) de Elorduy, que utiliza el mismo ritmo sincopado que los *ostinati* de la *Zambra granadina (Danse orientale)* de Albéniz (obsérvese el paralelismo en los subtítulos en francés en ambas piezas) y en la *Zambra* de sus *Doce Piezas Características*. Una zambra es una danza gitana de probable origen moro y la *Danza oriental* de Elorduy es, de hecho, una zambra como las interpreta Albéniz, por lo que se evidencia aquí, una vez más, el conocimiento directo que Elorduy tenía de la obra del compositor español.

<sup>114</sup> Pierre Loti, *Aziyadé: Extrait des notes et lettres d'un lieutenant de la marine anglaise entré au service de la Turquie le 10 mai 1876 tué dans les murs de Kars le 27 octobre 1877* (Paris: 1879).



harén de un hombre turco.<sup>115</sup> Loti renta una casa en Estambul, se deshace de su uniforme de oficial en un café (del cual emerge vestido de turco) y lleva una doble vida, haciendo de su identidad turca una *performance*, y deshaciéndose de ella de la misma manera que se deshace de su ropa. Eventualmente Loti debe regresar a su país (como ocurrió en realidad a Viaud), dejando atrás a aquellos no suficientemente poderosos para escapar de las circunstancias de su vida y cambiar de identidad a placer. Aziyadé, consumida por el dolor, se deja morir; Achmet, el fiel sirviente de Loti, muere en la guerra. En la vida real tanto como en la novela, Loti/Viaud regresa a Estambul y se encuentra con la noticia de la muerte de Aziyadé/Hakidjé. En la novela, Loti, lleno de remordimiento, entra como voluntario en el ejército turco, plenamente consciente de su inevitable derrota por parte de los rusos y muere a las puertas de la ciudad de Kars. En la vida real, Viaud siguió vivo, se casó, y continuó escribiendo literatura orientalista.

64 |

En sus ensayos sobre la obra orientalista de Elorduy, Miranda muestra las muchas maneras en que *Aziyadé, Canción oriental* se inspira en la novela: los sonidos, la música y las atmósferas descritas por Loti/Viaud. En este ensayo quiero discutir un ejemplo de cómo esta pieza tiene una deuda con el estilo andaluz de Albéniz. *Aziyadé* es, de hecho, una canción para piano en la cual el canto (*sonoro y melancólico*) alterna, como en la música de Albéniz, con el acompañamiento (*muy expresivo y lánguido*), representado por acordes arpegiados que sugieren el punteo de una guitarra. La pieza está en Re menor, pero en el compás 16 una melodía ornamentada y homofónica (*expresivo y lánguido*) introduce un Mi bemol que lleva por semitono a la nota Re, armonizada con un acorde mayor. Se escucha un rasgueo en la “guitarra”, introduciendo un arpeggio de Re mayor (*ligero*) que alterna con cortos y dolorosos arabescos en el canto (*ritenuto*) y lleva repetidamente al movimiento Mi bemol-Re, creando así un color frigio alrededor de la tónica. El pasaje se repite de forma variada. A pesar de que las notas Mi bemol y los acordes de Re mayor (a veces séptima de dominante sobre Re mayor) sugieren una modulación a Sol menor, la armonía se mantiene en encadenamientos entre

<sup>115</sup> Antaño poderoso y una amenaza para Europa, el Imperio otomano había perdido poder dramáticamente hacia finales del siglo XIX debido al colonialismo europeo. En el Congreso de Constantinopla los grandes poderes europeos acordaron imponer una serie de reformas políticas en los territorios otomanos en los Balcanes, en una serie de sesiones de trabajo a las que los representantes turcos no fueron siquiera invitados. Turquía protestó y propuso una serie de reformas alternativas que fueron rechazadas por los grandes poderes. La guerra Ruso-Turca fue el resultado de este callejón sin salida.

Re mayor y Do menor con una sexta aumentada. Así, la sección se mantiene ambigua armónicamente hasta que una cadencia V<sub>7</sub>-I<sub>6</sub> establece Sol menor y el canto parece liberarse y finalmente se levanta, exponiendo la segunda aumentada Fa sostenido-Mi bemol en su descenso de vuelta a Re (ejemplo 2.5.).

EJEMPLO 2.5. *Aziyadé, Canción oriental*, compases 21-27. México: Wagner y Levien, copyright 1896.

De esta manera, Elorduy toma prestado el vocabulario de Albéniz para crear su propia representación, sumamente atmosférica, de lo que llamó “orientales”; como resultado, sus árabes y sus turcos no se distinguen de los moros españoles de éste. La *Aziyadé* de Elorduy es en teoría una circasiana en Turquía, pero canta como si habitara Granada. Es también claramente una bella mujer aprisionada en un serrallo. Melancólica, apasionada, ligera y lánguida a la vez, y misteriosa, *Aziyadé* posee todos los atributos de una esclava en un harén del Medio Oriente, tal como fueron elaborados por la fantasía de los hombres occidentales.

*Aziyadé* no es la única pieza de Elorduy directamente relacionada con el erotismo que rodea la imagen del Medio Oriente y de las antiguas tierras moras en las mentes occidentales. Elorduy publicó una segunda versión de *Airam*, para voz y piano, con letra de Antonio H. Altamirano. Aquí el poe-

ta cantor invoca el Corán, Mahoma, un sultán sin nombre, y la Alhambra (probablemente la de Granada); lamenta un amor perdido que alguna vez floreció en un huerto de naranjo, en la “ardiente tierra mora, que ígneo sol fecunda y dora”. A su vez, *Oriental, danza para canto y piano*, con letra de Rubén M. Campos, el libretista de *Zulema*, se sitúa en Estambul y se refiere a una mezquita, un minarete y a una mujer con ojos verdes como el mar (como son los de Aziyadé en la novela de Viaud): el amor es apasionado y prohibido y la mujer se refiere al hombre como “mi dulce dueño”. Así, el oriente como sitio de amor sexual, apasionado y prohibido puede entenderse como el punto de referencia de todas las piezas orientalistas de Elorduy.

El público de Elorduy debe haber vivido sin preocuparse por si estas piezas eran realmente árabes o moriscas, orientales, o simplemente orientalistas. Finalmente, por supuesto, el asunto es irrelevante ya que, como Miranda explica, el propósito de estas composiciones es el de crear “la imagen —forjada colectivamente— de un mundo alterno”:<sup>116</sup>

Elorduy quedó fascinado por la construcción mítica de oriente desde los divanes occidentales, por la fundación colectiva de un mito que —en su caso particular— había sido nutrido por sus propios viajes a Turquía, experiencia que todos sus contemporáneos mexicanos envidiaron y que le añadieron un destello particular y poderoso a la figura del músico.<sup>117</sup>

66 |

Efectivamente, la música orientalista de Elorduy fue celebrada y entendida como fruto directo de su experiencia personal del Medio Oriente. En su reseña del estreno de *Zulema*, Manuel Flores exclamaba:

Elorduy es, en efecto, nuestro músico orientalista. Sus personales aficiones, la índole de su talento, y sus dilatados viajes á los países de Levante, lo han impregnado de luz, de sol y de fuego. Su música respira las tibias brisas de las costas africanas, refleja la luz candente y centelleante de los astros levantinos, las cálidas fosforescencias y las blancas espumas de aquellos mares. En sus melodías campean la lánguida ondulación de los flexibles talles de las bayaderas y de las voluptuosas danzas de las almeas; sus armonías son ricas, como vestiduras de sultanas, bordadas de oro, recamadas de pedrería, flotantes y ondulantes como gasas.<sup>118</sup>

<sup>116</sup> Miranda, “Anastasia”, 43.

<sup>117</sup> Miranda, “Anastasia”, 44.

<sup>118</sup> M. Flores, “Zulema”, *El Mundo Ilustrado*, enero 26, 1902.

La fetichización y exotización que hace Flores de Levante (y de África, que Elorduy nunca visitó) con la mediación de la música de Elorduy, es significativa pero, por supuesto, no excepcional para el México de fin de siglo. En otra reseña de *Zulema*, el cronista anónimo de *El Imparcial* explicó que *Danza oriental*, que había sido interpretada en la primera parte del concierto, era ya muy conocida y apreciada; Flores, por su parte, comentó que *Airam* había sido ya interpretada en cada piano de la ciudad.<sup>119</sup> La música impresa de Elorduy tuvo mucho éxito y probablemente se vendía bien. Es posible que la segunda versión de *Airam*, ahora con letra, haya sido publicada en vista de dicho éxito. Y *Oriental*, una pieza sumamente sencilla y claramente pensada para amateurs, puede haber sido publicada por Elorduy y Campos a partir del éxito de *Zulema*, con la esperanza de derivar ingresos de la fascinación creciente con la música orientalista. Así, Elorduy contribuyó a la comercialización del “Oriente” para públicos occidentales al proveer al público mexicano con pedacitos de un mundo fantástico que podían transportar a casa, y con múltiples oportunidades para vivir con la imaginación el erótico y misterioso Oriente cada vez que tocaban, cantaban o bailaban esta música, dejando atrás identidades a la manera de Viaud/Loti, todo en la seguridad y confort de sus hogares.

### LA REVISTA MODERNA, LA CULTURA FRANCESA Y LA VIOLENCIA ERÓTICA

Es muy significativo que el libretista de *Zulema*, Rubén M. Campos, haya sido miembro del movimiento literario hispanoamericano llamado Modernismo, iniciado por el poeta nicaragüense Rubén Darío en el continente y en México por Manuel Gutiérrez Nájera. Así como sus contrapartes europeos, los jóvenes modernistas americanos huyeron de la modernización acelerada del país promovida por Porfirio Díaz desde la década de 1870, y del crecimiento consecuente de la burguesía, cuya vulgaridad e hipocresía rechazaban y despreciaban; para ello buscaron refugio en una aristocracia del espíritu, en un estilo poético de vanguardia hiperrefinado, y en una existencia bohemia intransigente. Altamente educados pero sin salidas para su talento, sin casas editoriales que se interesaran en su trabajo y sin mecenas, estos escritores trabajaban usualmente para los periódicos, en los que sus poemas y prosa

<sup>119</sup> Anón., “En el Conservatorio: La audición de ‘Zulema’”, *El Imparcial*, enero 23 1903.

personal se publicaban ocasionalmente, sujetos al gusto de un mercado de lectores que no se interesaban en más poesía que aquella, repetitiva y fuera de moda, que ya no estaban dispuestos a escribir. Tan pronto como encontraron en Jesús Valenzuela un espíritu afín dispuesto a emplear su fortuna personal en una revista literaria, fundaron uno de los vehículos más importantes del Modernismo mexicano, la *Revista Moderna Arte y Ciencia* (1898-1911), de la cual Campos fue cofundador y editor.<sup>120</sup> Fue allí que el libreto de *Zulema* se publicó por primera vez, en diciembre de 1899.<sup>121</sup>

Los escritores de dicha revista crearon en sus poemas y cuentos unos *alter ego* caracterizados por una sensibilidad extrema, neurastenia y melancolía. El *ennui* —o ansiedad existencial— era solazado cediendo a todos los placeres dirigidos a los sentidos: alcohol, drogas y sexo desenfrenado. A su vez, vivieron como personajes de su propia literatura —como verdaderos poetas malditos— y muchos de ellos murieron a consecuencia del abuso en el consumo de drogas y alcohol.<sup>122</sup> También eran visitantes asiduos de los burdeles de la ciudad o bien contrataban prostitutas para acompañarlos en sus fiestas privadas. Como tantas otras sociedades occidentales decimonónicas, la mexicana separaba el sexo marital, cuyo objetivo era exclusivamente la procreación, del sexo por placer, el cual era condenado moralmente al mismo tiempo que disfrutado de manera encubierta como un privilegio masculino. La urbanización de los años 1880 y 1890 llevaron a más mujeres al comercio sexual y los hombres visitaron los burdeles como nunca antes. Surgieron en la época discursos pseudocientíficos que convirtieron a las prostitutas de mujeres con una función social (la de satisfacer sexualmente las “necesidades naturales” de los hombres, permitiendo a otras mujeres permanecer vírgenes) a criminales sin remedio. Y la imagen de la prostituta hipersexualizada se colocó en oposición moral a la de la madre y esposa burguesa —asexual pero fecunda.

Los escritores de la *Revista Moderna Arte y Ciencia* se vieron atrapados en esta visión contradictoria de la mujer y eligieron depositar su fantasía

<sup>120</sup> La *Revista Moderna Arte y Ciencia* fue después llamada *Revista Moderna de México*. Ver Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna Arte y Ciencia (1898-1903)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967), y Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, eds., *Revista Moderna de México (1903-1911)*. I. *Índices*. II. *Contexto* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002).

<sup>121</sup> “Zulema”, *Revista Moderna* 1 (1898), 354-68. Una versión ligeramente revisada, *Zulema, Poema Oriental de Rubén M. Campos, música de Ernesto Elorduy, orquestación de Ricardo Castro* (México: J. Aguilar Vera, 1902), fue publicada para el estreno.

<sup>122</sup> Para un recuento de sus vidas, ver Rubén M. Campos, *El Bar: La vida literaria de México en 1900* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996).

erótica en la mujer irreal, hipererotizada, accesible sexualmente, a la vez sumisa y ave de presa: la clase de mujer con la cual los hombres finalmente no se casan porque es ya sea mítica, como son las ninfas y las sirenas, o bien no occidental. Su poesía está tapizada de descripciones de mujeres voluptuosas que provocan angustia y fascinación a la vez en los hombres y con imágenes de violencia hacia estas mujeres. Al mismo tiempo, los hombres se ven representados como sátiros, faunos, y medias bestias como los centauros. Dichas imágenes fueron llevadas al extremo por el pintor Julio Ruelas, cuyas ilustraciones y viñetas poblaron la *Revista* con imágenes sádicas de mujeres violadas y penetradas por bestias, o bien, de hombres reducidos a bestias por las mujeres. Así, como lo sugiere Fausto Ramírez en su estudio de Ruelas y la prostitución, los modernistas confirmaron y contribuyeron a dichos discursos sobre las mujeres, al mismo tiempo que expusieron crudamente sus imágenes a una sociedad hipócrita.<sup>123</sup>

La *Revista* pudo haber escandalizado a la sociedad mexicana por su temática y sus imágenes poéticas, pero también escandalizó a otros escritores, quienes acusaron a los modernistas de afrancesamiento y de violentar al idioma español. En efecto, los poetas modernistas se volvieron hacia modelos franceses del siglo XIX —simbolistas y parnasianos— para encontrar los temas, imágenes, formas y métricas que les ayudaron a desprenderse de los estilos neoclásico y romántico de la poesía española en los cuales habían sido entrenados.<sup>124</sup> Los modernistas, como los simbolistas franceses, buscaban imágenes poéticas que sugirieran más que señalaran, y eligieron para ello imágenes dirigidas a los sentidos del lector.

Así, los modernistas se convirtieron en los primeros renovadores del español procedentes del continente americano y usaron a la poesía francesa más avanzada como herramienta para efectuar dicha renovación. Los editores de la *Revista Moderna Arte y Ciencia* promovieron esto sin apologías. Respondiendo a un ataque del escritor Victoriano Salado Álvarez, Valenzuela afirmó en una carta reproducida en sus páginas en diciembre de 1898:

<sup>123</sup> Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales: La obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y la criminalidad en el Porfiriato”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 145.

<sup>124</sup> Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954).

La poesía es producto del medio, y signo de un estado de ánimo... Cree el Sr. Salado que los decadentistas (!) mexicanos están fuera de nuestro medio... Pues bien, el medio intelectual nuestro, y de ello llevamos tiempo, es puramente francés. [...] España no ha estado en condiciones de enseñar algo nuevo, desde hace siglos [...] Nunca hubiéramos salido de Quintana, Méndez Valdés y Espronceda, posteriormente de Bécquer, Núñez de Arce y Campoamor, sin estos atrevimientos decadentistas.<sup>125</sup>

Como lo sugiere Héctor Valdés, los escritores hispano-americanos habían respetado y escrito hasta entonces en una tradición poética heredada de España. El tomar la libertad de importar estilos de vanguardia franceses creó entre ellos la conciencia de una independencia lingüística; así, los modernistas reclamaron para sí mismos un lenguaje colonial que ahora podían transgredir y expandir estéticamente. El intercambio de publicaciones como dicha revista, y aun el rechazo que sufrieron a manos de los mismos poetas franceses, reforzó entre ellos un sentimiento de solidaridad continental.<sup>126</sup> Como José Emilio Pacheco ha sugerido, el modernismo se desarrolló en tres fases:

70 |

Durante la primera, el poeta se siente desterrado en tierras americanas. Durante la segunda, desde París y Madrid pierde las pretensiones de europeísmo, adquiere una perspectiva continental, siente que pertenece a una nacionalidad única formada por todos nuestros países... el enemigo ya no es la tradición española sino el imperialismo norteamericano. La unidad defensiva sólo es posible mediante la lengua.<sup>127</sup>

### EL ORIENTALISMO DE RUBÉN M. CAMPOS Y EL EROTISMO ORIENTAL DE ZULEMA

Pianista competente, Rubén M. Campos es mejor conocido entre músicos como crítico musical y cultural, folclorista, e historiador de la música y la

<sup>125</sup> Jesús E. Valenzuela, "Los modernistas mexicanos", *Revista Moderna* 1 (1898), 139-43.

<sup>126</sup> Valdés, *Índice de la Revista Moderna*, 35-39. *Latinidad o latinité* se refiere a la condición cultural (y después de la guerra Franco-Alemana de 1870-71, política) compartida por el grupo de naciones cuyos lenguajes letrados se derivan del latín.

<sup>127</sup> José Emilio Pacheco, "Introducción", en *Antología del Modernismo (1884-1921)*, José Emilio Pacheco, ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970).

literatura. Sin embargo, en los años de vida de la *Revista Moderna Arte y Ciencia* Campos publicó numerosos poemas y cuentos, muchos de ellos en la revista misma, otros en los diarios. Compartió con otros modernistas y con novelistas franceses como Huysmans, Maupassant, y Loti el interés por el protagonista mal adaptado, único ser capaz de entender el arte plenamente, que ahoga su aburrimiento existencial en placeres sin freno que llevan inevitablemente a la tragedia. A pesar de este interés, como lo han demostrado Serge Zaitzeff y Carole A. Holdsworth, “varios de los protagonistas de Campos comparten características netamente románticas como los son voluntades fuertes, rebeldía y una pasión por la libertad”.<sup>128</sup> Sus protagonistas femeninas son invariablemente voluptuosas, irresistibles y sumamente bellas. Muchas son mujeres que “han caído”: morenas apasionadas cuyos “amantes libertinos, padres crueles o esposos lascivos son los culpables de la página negra de su vida”.<sup>129</sup>

Campos no es conocido como orientalista entre los modernistas, pero en su obra de ficción, toda ella situada en México, hay múltiples referencias al “oriente” como sitio de erotismo sensual. Más aun, entre 1895 y 1915 publicó por lo menos nueve poemas con temas relacionados con las tierras bíblicas, el Medio Oriente y la España mora. En *Danza de bayaderas*, *Odalisca*, y *Los Ibis*, publicados en los años que llevan a *Zulema*, los ibis son descritos como si fueran suaves, lánguidas mujeres, una odalisca es comparada a un ibis, y la lascivia hace que las reales, redondas caderas de las bayaderas realicen movimientos serpentinos mientras bailan, bañadas en oro y piedras preciosas.<sup>130</sup> Finalmente, su poema “Ruth”, publicado en la *Revista Moderna Arte y Ciencia* en 1898, es sobre la mujer bíblica que por su propia voluntad pero debido a su sentido del deber, se entregó sexualmente a Boaz, el anciano que eventualmente la hace su esposa. La Ruth bíblica era una mujer libre, pero la Ruth de campos es una esclava, casi un objeto sexual inerte en los brazos de Boaz.<sup>131</sup> Así, aun antes de *Zulema*, el oriente era ya para Campos, como para los modernistas y los orientalistas franceses, el sitio de fantasías eróticas imaginarias.

<sup>128</sup> Carole A. Holdsworth, “Characterization in the Stories of Rubén M. Campos”, *Hispania* 51 (1968), 825-29, y Serge Zaitzeff, *Rubén M. Campos Obra literaria* (Guajuato, México: Coordinadora Editorial, 1983).

<sup>129</sup> Holdsworth, “Characterization”, 826. Ver por ejemplo, Campos “Un noctámbulo”, *Revista Moderna* 4 (1901), 353-56, o su “Fuensanta”, *Revista Moderna* 5 (1902), 37-39.

<sup>130</sup> Publicados en *El Demócrata*, septiembre 22, 1895; *El Mundo*, octubre 11, 1896; y *La Patria*, enero 23, 1898.

<sup>131</sup> Rubén Campos, “Ruth”, *Revista Moderna* 1 (1898), 20.



Campos tomó de estos poemas el imaginario de *Zulema*, pero gran parte del texto también está en deuda con la *Aziyadé* de Viaud/Loti. Campos sitúa la acción en Estambul en 1877, donde Muley-Hasán espera recobrar su libertad al ofrecerse como voluntario en el ejército turco durante la guerra Ruso-Turca, la misma guerra y el mismo año en que el protagonista de Viaud, Loti, es muerto. Azrael, el ángel de la muerte que es invocado por Muley-Hasán cuando cree estar cercano a morir es el título del capítulo final de *Aziyadé*, en el que Loti se entera de la muerte de Aziyadé, y nosotros, los lectores, de la muerte de éste. Ciertos nombres de personas y lugares—Salónica, Monastir, Yusuf— se encuentran en ambas obras, y detalles de la descripción que hace Viaud de la ropa y objetos de Aziyadé aparecen en *Zulema* también. En breve, un lector familiarizado con la *Aziyadé* de Viaud/Loti encontrará ecos de ella en *Zulema*.

72 |

Sin embargo, a diferencia de Loti, Muley-Hasán no es europeo y, como los héroes románticos de los cuentos de Campos, espera liberar a Zulema y a sí mismo de las circunstancias de sus vidas. Zulema se encuentra rodeada de esclavas circasianas como lo era Aziyadé/Hakidjé, pero su identidad, fuera de no ser europea, se mantiene indeterminada. Lo que importa es que es una esclava y la favorita en el harén de Selim Pachá<sup>132</sup>; el Pachá, como lo lamenta Muley-Hasán, “es el poderoso, es el amo y el señor, y en su serrallo es dichoso porque se embriaga de amor”.<sup>133</sup> Como otras protagonistas de la obra de Campos, Zulema es una mujer caída, pero no por decisión propia. Le comunica a Muley-Hasán en su primer duettino que está vestida de blanco, el color de las azucenas, para simbolizar la pureza que le ha sido robada y le asegura que aunque Selim Pachá compró su cuerpo, no compró su alma. Muley-Hasán, enardecido, le asegura que es inmaculada porque él la ama. Sin embargo, a pesar de sus declaraciones de pureza, y con el asunto de su virginidad ya solucionado (virginidad que podría haber sido un obstáculo para un hombre mexicano y su *alter ego* árabe), Zulema como verdadera mujer “oriental”, persuade a Muley-Hasán de dejarse llevar en una noche de ardiente amor prohibido, escondidos en los fragantes jardines de Selim Pachá, a pesar del peligro inminente: “(*zalamera*) La fortuna nos convida y nuestra pasión ardiente. ¿Por qué pensar en morir cuando podemos gozar?”<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Selim Pachá es también el nombre del amo de Constanze, en el *Rapto en el Serrallo* de Mozart; obviamente, no es coincidencia.

<sup>133</sup> Campos, *Zulema, Poema Oriental*, 7.

<sup>134</sup> Campos, *Zulema, Poema Oriental*, 8.

Zulema es voluntariosa y ha arreglado este encuentro. Su música nos hace saber exactamente quién es ella. La mayor parte está, como la de Muley-Hasán, en estilo occidental: el de una heroína romántica occidental. Así, la música que introduce su duettino con Muley-Hasán comienza febrilmente y explota en varios clímax mientras Zulema desciende del barco que la ha llevado a ver a su amado. Una vez que oye su voz, los clímax recomienzan mientras deja caer su *feredjé* (manto turco) y se muestra a Muley-Hasán en su traje blanco, su cabello negro arreglado en cuatro trenzas (éste es también el peinado de Aziyadé en la novela de Viaud/Loti), y sus brazos y dedos cubiertos de piedras preciosas. Zulema canta (cantabile, Mi bemol mayor) sobre el significado de su atuendo, acompañada por acordes en el arpa y una orquesta en su mayor parte de cuerdas y cornos. En el momento en que Zulema canta la palabra “pureza” el arpa y las cuerdas callan súbitamente, la textura se abre, y las maderas llevan a la música rápidamente a un registro alto y celestial. De manera opuesta, un acorde disminuido señala el robo de su pureza, y su doloroso lamento “soy una esclava” es puesto de relieve por un paso por Do menor.

Sin embargo, cuando Zulema se detiene en la siguiente sección sobre su condición de esclava sexual, la música se vuelve súbitamente “oriental”. La textura se adelgaza, simples pizzicatos sostienen un acompañamiento por el arpa —denostadora de lo bíblico y lo oriental—, un solitario oboe o zurla de Medio Oriente dobla a la soprano, y el modo se vuelve menor; y la armonía permanece por largo tiempo en la ambigua progresión de tónica y subdominante que ya hemos visto en las piezas arabistas de Elorduy. Cada frase de la melodía empieza con un desgarrador salto de octava o de cuarta, y al decir Zulema, dos veces, que el Pachá compró su cuerpo, la línea vocal alcanza su nota más alta. La melodía delinea con claridad el acorde de Sol menor y la armonía finalmente confirma la tonalidad con una clara cadencia V-i (ejemplo 2.6.). Segundos después, al exclamar Zulema que Selim Pachá, por otro lado, no compró su alma, la música se vuelve repentinamente al paralelo mayor y esta vez la voz delinea el acorde de tónica mayor mientras que la tercera mayor resuena con claridad en el bajo. El uso de las tonalidades menor y mayor exponen el drama de la mujer caída a su pesar y sugieren la relación del amor pecaminoso con lo “oriental”.

Se - lim me com-pró en Mo-nas - tir, Se - lim com-pró mi cuer - po, Se -  
lim com-pró mi cuer - po, pe-ro no com-pró mi al - ma, mi al-ma es tu - ya Mu - ley

EJEMPLO 2.6. *Zulema*, escena 1, núm. 3, “Duetino”, reducción del manuscrito orquestal, compases 78-86.

Encontramos a los amantes de nuevo en el duetto de la cuarta escena. La introducción en Fa mayor a este duetto multiseccional recuerda al duettino al afirmar Zulema “mi alma es tuya, Muley”. Eventualmente la música lleva a Re mayor, con la armonía de nuevo oscilando entre la tónica y la subdominante con sextas añadidas, en arpeggios del arpa; el bajo consiste en rudimentarias quintas paralelas abiertas. Muley-Hasán canta al amor divino como uno de los árabes del mundo pianístico de Elorduy: en el modo menor, con pequeños ornamentos en su línea melódica. Sin embargo, al hablar de ser transportado por el amor a “bodas del cielo”, su melodía alude al modo mayor, que establece en seguida pero temporalmente con una cadencia V-I (ejemplo 2.7.).

74 |

*p espress.*  
¡Oh a - mor, a - mor di - vi - no que en an-do-ro-so an - he - lo

*pp*

*dolce*  
nos trans-por-tas u - ni - dos a las bo-das del cie - lo!

*pp*

EJEMPLO 2.7. *Zulema*, escena 4, núm. 9, “Duo”, manuscrito voz y piano, compases 47-57. México: Otto y Arzoz, ca. 1903.

Zulema toma entonces la línea melódica de Muley-Hasán, de regreso a Re menor. La melodía de Zulema, sin embargo, *excede* a la de Muley-Hasán cuando canta la palabra “deleites”, subiendo a un Si bemol, *fortissimo*, sobre el encadenamiento I-IV, que para entonces hemos ya reconocido como significador de lo oriental; después de este clímax, su melodía finalmente desciende para unirse a la melodía en modo mayor de Muley-Hasán, sobre las palabras “dulcísimo nido”. Cuando el diálogo de los amantes se aleja de su reciente amor físico a un ámbito más emocional, casi espiritual, de compromiso mutuo, la música se vuelve claramente occidental. De hecho, dos secciones del dúo —muy alabados por los críticos— colocan firmemente a Zulema y Muley-Hasán en el ámbito de los amantes occidentales: una sección rápida y apasionada, sobre enlaces armónicos por quinta, con armonías cromáticamente alteradas, y líneas melódicas que ascienden secuencialmente al estilo wagneriano, y una sección más suave, cantabile, que lleva a un solo más rápido de Muley-Hasán en Si bemol mayor que funciona dramáticamente como una cabaletta estilo Verdi, enfatizando el deseo ferviente del protagonista de ser libre. De esta manera, la música caracteriza a los protagonistas como orientales sexualmente —aunque no racialmente— y como occidentales emocionalmente.

75 |

Confirmando la asociación directa, la casi equivalencia, del “Oriente” con el placer sexual es el “Bailable de las bayaderas”, especialmente en su sección central, en la que Elorduy emplea su más claro estilo orientalista. La escena tiene lugar en el harén de Selim Pachá, en donde cinco mujeres, bellas, indolentes y ricamente vestidas, se reclinan sobre almohadones, fuman opio en *narghilés* y beben café servido por jóvenes esclavas circasianas; Selim Pachá llama a las bayaderas, quienes empiezan a bailar, con el largo cabello flotando, los brazos abiertos y las cabezas echadas hacia atrás. Las bayaderas danzan al ritmo de un *ostinato* hipnotizador en las maderas bajas, compuesto de una simple quinta abierta y un pequeño fragmento de una escala descendiente. Después de un número de repeticiones, el *ostinato* se ve adornado por largas notas subrayadas por pequeñas apoyaturas en los violines y después en flauta y oboe, y es enriquecido aun más por una melodía en los cornos, creando una textura casi heterofónica. La constante repetición se ve aliviada por una corta melodía vivaz en la flauta y el oboe que delinea la escala de Re menor armónica, dejando al descubierto su segunda aumentada (ejemplo 2.8.). No es sorprendente que esta parte, lánguida y erótica, de la danza haya sido publicada en versión para piano, junto con el libreto, en la *Revista Moderna*.



EJEMPLO 2.8. *Zulema*, escena 3, “Bailables y coro de bayaderas”, reducción del manuscrito orquestal, compases 43-48.

76 |

Otras secciones del “Bailable” están también hechas principalmente de capas de ostinati, excepto en los compases 73-92, que contienen una música de ballet más tradicional, una posible concesión a las necesidades de un *corps de ballet*. Las bayaderas también cantan un texto de Campos sumamente erudito, repleto de referencias a la mitología que rodea a estas danzantes religiosas, el cual, sin embargo, deja en claro que son diosas del placer y esclavas del amor cuyo propósito es enloquecer y complacer a los hombres.<sup>135</sup> Quizá debido al carácter mixto del texto, la música que Elorduy compuso es una barcarola, un tanto sorprendente por anticlimática.

Campos creó un espacio voyeurístico un tanto provocador —para el México de 1900— en la cuarta escena, en la que encontramos a Zulema a punto de ser enviada de regreso al mercado de esclavos por Selim Pachá; las otras esclavas, celosas, la despojan lentamente de su ropa y sus joyas, una por una, hasta que Zulema queda prácticamente desnuda. Elorduy, sin embargo, mantiene el control emocional sobre esta escena —en principio sádica— al componer una música incidental lenta, triste, llena de compasión. En la escena final, vemos a Zulema medio desnuda, de regreso en el mercado, donde un viejo supervisa su venta y la de otras esclavas: una imagen reminiscente de las muchas pinturas, a la vez fascinantes y perturbadoras, que pintó el

<sup>135</sup> Campos, *Zulema, Poema Oriental*, 18-19. Los “Bailables” de *Zulema* tuvieron una vida independiente en los escenarios mexicanos después de la producción de la zarzuela en 1903.

orientalista francés Jean-Léon Gérôme.<sup>136</sup> Aquí, en una *romanza* acompañada por un coro de esclavas, Zulema revela ser, después de todo, una mujer caída, condenada por los hombres a una suerte trágica y soñando en música completamente occidental con el verdadero amor.<sup>137</sup>

### LOS MOROS ESPAÑOLES DE ZULEMA

Elorduy no escribió música *alla turca* para esta obra suya de cautividad en Turquía, a pesar de que Campos le dio múltiples oportunidades para ello. De acuerdo con el libreto, después de darse cuenta de la infidelidad de Zulema, Selim Pachá debía cantar una *romanza*, sobre un texto animado por un furioso sentimiento de venganza. Elorduy podría haber utilizado esta oportunidad para escribir una aria en el convencional estilo del “déspota oriental”.<sup>138</sup> Sin embargo Elorduy, como Mozart, deja sin voz musical a su Selim Pachá, quien simplemente declama su texto. Las numerosas referencias a la guerra en el libreto también podrían haberse prestado para escribir música en el estilo *alla turca* europeo que imita a los ejércitos jenízaros otomanos. Sin embargo, las promesas de los otomanos de derrotar a los rusos están puestas en música militar occidental tradicional. Los otomanos de Elorduy son, desde el punto de vista de Muley-Hasán y de Zulema (y de nosotros, el público), un poder imperial como muchos, al cual ellos están sujetos.

De esta manera, los otomanos no tienen una personalidad musical particularmente marcada y, como hemos visto, Zulema y Muley-Hasán están marcados musicalmente como orientales sólo en su sexualidad. Sin embargo, sí hay un grupo de personajes cuya música indica claramente su nacionalidad: la gente de Muley-Hasán. En la segunda escena, un grupo de árabes canta mientras buscan a su príncipe desaparecido y se sienten perdidos en Estambul. Este coro enmarca el canto de una mujer nómada, Zoraida, quien camina por el bazar echando la suerte y sabe que la verdadera identidad del esclavo Muley-Hasán es la de un príncipe árabe. El coro comienza cantando repetidamente una quinta disminuida ascendente abierta mientras las cuer-

<sup>136</sup> Entre las pinturas más conocidas de Gérôme sobre este tema en particular están “Esclava en venta”, “El mercado de esclavas”, y “Venta de una esclava”. Gérôme también pintó numerosas escenas de harenes y baños turcos.

<sup>137</sup> El texto de la *romanza* de Zulema en el mercado de esclavas fue publicado como poema independiente, “La Canción de Zulema”, *La Patria*, 29 julio 1900.

<sup>138</sup> Un ejemplo de ello sería el aria de Osmin en el *Rapto en el serrallo*.

das bajas y el arpa establecen esta armonía disonante como la única armonía; la repetición y la disonancia abierta marcan claramente la alteridad de estos hombres. Eventualmente, el coro y las maderas exponen una escala ascendente de Do menor armónico, la tonalidad de la siguiente sección. Aquí, acompañando a un tenor solo que canta quejumbroso sobre dónde encontrar a su príncipe, encontramos de nuevo todas las marcas del estilo arabista que Elorduy utilizó en la música para piano: un *ostinato* de intervalos perfectos abiertos y un fragmento de escala en las cuerdas y maderas bajas; largas notas en los cornos que refuerzan el *ostinato*, con una pequeña apoyatura que les da un efecto percusivo; y una oscilante armonía de acordes de tónica y subdominante. La melodía del tenor, doblada en el oboe, se caracteriza por su contorno adornado y en forma de arabesco y sus frases llevan todas a cadencias sobre la nota Sol, tonicizando dicha nota y dándole a todo el pasaje un color modal frigio (ejemplo 2.9.).

78 |

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part consists of two staves. The right hand has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The left hand has a bass clef and the same key signature. The time signature is 3/4. The piano part features a syncopated ostinato in the bass line and a melodic line in the treble. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and the same key signature and time signature. The lyrics are: "De nues - tro cie - lo a - zul, per - di - dos en Stam - bul" and "¡Ay!".

**EJEMPLO 2. 9.** *Zulema*, escena 2, núm. 5, “Coro de árabes y canción de Zoraida”, reducción del manuscrito orquestal, compases 19-27.

La canción de Zoraida se escucha enseguida, introducida por unas flautas vivaces. La canción está en Do mayor, estableciendo una continuidad con el Do menor del coro árabe, aunque el tempo es más vivo. Un *ostinato* sincopado en las cuerdas y maderas sostiene una melodía conjunta y muy ornamentada, cuya cadencia, sobre la nota dominante, de nuevo otorga a la música un color frigio. La melodía alterna con pasajes monofónicos. Encontramos aquí de nuevo, elementos del estilo arabista de Elorduy. Sin embargo, las referencias a echar la suerte y los ornamentos melódicos sobre la palabra “¡Ay!” marcan claramente a esta mujer nómada como mujer gita-

na y le dan a los árabes del coro un punto de origen como moros españoles (ejemplo 2.10.). Los árabes rodean a Zoraida y la escamotean, temerosos de que pudiera revelar la identidad secreta de Mulley-Hasán.



EJEMPLO 2. 10. *Zulema*, escena 2, núm. 5, “Coro de árabes y canción de Zoraida”, reducción del manuscrito orquestal, compases 12-15.

Un poco más adelante, el trovero Abdaláh canta para el entretenimiento de los otros personajes una canción en coplas octosilábicas. El texto está estructurado de acuerdo a dos ambientes expresivos diferentes: mientras que una copla es narrativa, la siguiente es introspectiva, y la música sigue esta estructura. La canción está en Sol menor, establecido sin ambigüedades por enlaces de tónica y dominante. La música de las coplas narrativas está en un tempo alegre, el compás es ternario pero las síncopas salpican la música con hemiolas típicamente españolas y el contorno melódico es el de una seguidilla en el estilo de *Carmen*, ópera que para 1899 ya era bien conocida en México (ejemplo 2.11.). Las coplas introspectivas están puestas en música que recuerda al cante flamenco: el tempo es andante, y la palabra inicial “¡Ay!” es un melisma conjunto que ondula prácticamente *ad libitum*; el resto del texto corresponde a una melodía que va y viene de manera constante pero irregular, por medio de fermatas, con cadencias melódicas consistentes en adornos descendientes, reforzando el estilo del cante flamenco.

79 |



EJEMPLO 2. 11. *Zulema*, escena 2, núm. 6, “Coplas de Abdaláh”, voz, manuscrito orquestal, compases 19-25.

De esta manera, la música de estos números va progresivamente de “oriental” a gitana y finalmente a española, descubriendo lentamente la verdadera nacionalidad de estos personajes y del mismo Muley-Hasán. Abdaláh



es descendiente de los moros españoles —“nuestros abuelos”— y su canción es un lamento por la derrota final de los moros en Granada en 1492. Las coplas narrativas cuentan la huida de los moros de los guerreros españoles en armaduras doradas y hablan de Boabdil, el último sultán moro, que suspiró y lloró cuando dejó la Alhambra. Las coplas introspectivas celebran a España por ser tierra de placeres y de amor violento y los españoles, guerreros gloriosos. Finalmente Abdaláh le reprocha a Boabdil el haber perdido Granada, la última parte de un imperio que una vez fue muy vasto. Alá no tiene misericordia con los moros ahora, dice Abdaláh, porque perdieron el honor al perder España. Muley-Hasán, finalmente, es también un moro español: de hecho, Muley-Hasán era el nombre que los españoles daban a Abu al-Hasan’Ali ben Saad, sultán del Emirato de Granada en 1464-1482, y padre del Boabdil histórico.<sup>139</sup>

80 |

La presencia de música “española” y de gitanos y moros en *Zulema* no debe sorprendernos. Musicalmente, como hemos visto, los árabes y orientales de la música para piano de Elorduy pueden entenderse como moros y gitanos españoles, por la influencia de la música de Albéniz sobre Elorduy. Pero la canción de Abdaláh nos lleva también a otro contexto dentro del cual podemos entender a *Zulema*, un contexto que va más allá de las vidas individuales de los autores, del movimiento Modernista, o del erotismo orientalizante de la época. El libreto de Campos fue publicado en la *Revista Moderna* en diciembre de 1899. El verano del año anterior la publicación, que era en general apolítica, publicó cuatro ensayos sobre temas políticos locales e internacionales, firmados por los seudónimos Veritas, Scevola, y Sertorio, todos comentando sobre la guerra entre España y Estados Unidos de 1898.<sup>140</sup> Lidiada entre abril y agosto de ese año, esta guerra, como sabemos, terminó virtualmente con el imperio español, dando un golpe muy fuerte a la psiquis nacional española y dejando a la América hispana en plena esfera de influencia de los Estados Unidos. La guerra terminó con la pérdida de las últimas colonias españolas, el control temporal de Estados Unidos sobre Cuba y su autoridad neocolonial sobre Guam y las Filipinas. En sus primeras “Notas de actualidad” del primero de julio de 1898, Veritas intentó establecer un

<sup>139</sup> Miranda, “De Estambul a Tuxtepec”, 158, afirma que el público mexicano entendió a *Zulema* como una recuperación de la herencia mozárabe.

<sup>140</sup> Veritas, “Notas de actualidad”, *Revista Moderna* 1 (1898), 15-16; Scevola “Notas de actualidad”, *Revista Moderna* 1 (1898), 30-32; Sertorio, “Notas de actualidad”, *Revista Moderna* 1 (1898), 47-48; Veritas, “Notas de actualidad”, *Revista Moderna* 1 (1898), 63-64.

balance entre aquellos que opinaban abiertamente a favor de España o de Estados Unidos, señalando tanto virtudes como defectos en ambos países. Veritas castigó a España por su arrogancia ciega y su obstinación en negarse a enfrentar el problema cubano, mientras que acusó a Estados Unidos de hipocresía y duplicidad. Los Estados Unidos, exclamaba el autor, se muestran determinados —como Roma lo hizo en su tiempo en nombre de la civilización y España en el suyo en nombre de la fe— a conquistar el mundo en nombre de la libertad. Veritas cerraba su argumento con la siguiente expresión de compasión y de ansiedad:

Los pueblos hispano-americanos acompañan con todas sus simpatías a España, muy equivocada, sí, pero siempre admirable, sublime en el infortunio. Hoy en nombre de la libertad ó de la humanidad la cañonean los Estados Unidos. Mañana ¡no intervendrán en nuestros asuntos domésticos en nombre de lo mismo, con iguales poderes!<sup>141</sup>

Por su parte, Scevola, en agosto 15, 1898, se preguntaba si Cuba sería ahora verdaderamente independiente o si estaría sujeta a los Estados Unidos. El 1 de septiembre Sertorio aconsejaba a la “vieja y gloriosa” España, exhausta madre de naciones, que cuidara sus heridas mientras los mexicanos se preparaban a conmemorar el 13 de septiembre, el aniversario de su propia guerra desigual con los Estados Unidos. Finalmente, Veritas el 15 de septiembre pidió compasión y solidaridad con España en el momento en que México celebraba su independencia de ella. A pesar de que Valdés ha sugerido que el autor o autores de estas “Notas” era un miembro del consejo editorial de la revista, no podemos, por supuesto, asumir que las ideas contenidas en ellas fueron compartidas por todos sus miembros, ni por Campos o Elorduy.<sup>142</sup> Sin embargo, Campos mismo había expresado su desconfianza política con respecto a los Estados Unidos en un artículo de 1895 comparando el camino a la independencia de dicho país con el de México.<sup>143</sup> Finalmente, es escasa coincidencia que el patrocinador del estreno de *Zulema* en 1902, el ministro Justo Sierra —guía espiritual y colaborador ocasional de la *Revista Moderna Arte y Ciencia*— estuviera especialmente consciente y escribiera extensamente sobre la difícil situación de México, situado en el punto de confluencia

<sup>141</sup> Veritas, “Notas de actualidad”, 16.

<sup>142</sup> Valdés, *Índice de la Revista Moderna*, 18.

<sup>143</sup> Campos, “La libertad mexicana y la norteamericana”, *El Demócrata*, 5 julio 1895.

cultural y política de Europa y de Estados Unidos.<sup>144</sup> En los años en que *Zulema* fue compuesta, la guerra entre Estados Unidos y la Filipinas y la lenta transición de Cuba hacia la independencia, con la intervención de los Estados Unidos, siguieron llamando la atención de la prensa mexicana.<sup>145</sup>

Es difícil entonces, no leer el sufrimiento de los moros en el lamento de Abdaláh, y la irrupción de España en una obra sobre el tema de la cautividad en Turquía como un comentario sobre la triste situación de España, deshonrada al haber perdido, como Boabdil 400 años antes, la última parte de lo que un día había sido un gran imperio.<sup>146</sup> Finalmente, con su relato de individuos atrapados por imperios, y de antiguos imperios destruidos por imperios que ya no lo son más —como el imperio musulmán por el imperio español— es también difícil no interpretar a *Zulema* como un cuento político.

### CONCLUSIÓN: EL EXOTICISMO COMO ESTRATEGIA

82 |

En el curso de 400 años las colonias hispano-americanas vieron transformarse a sus antiguos colonizadores de poder imperial a nación vencida en un nuevo orden colonial y relegada a la periferia cultural de Europa. Escrita durante el cambio de siglo, *Zulema* y el resto del corpus orientalista de Campos y de Elorduy pueden entenderse como parte de un proyecto social más extenso, iniciado por las élites políticas y sociales, de definir a la nación mexicana después de casi un siglo de vida independiente: más precisamente de definirla —o crearla— como una nación occidental moderna, negándose a no ser partícipe de la cultura occidental y navegando las difíciles aguas de un pasado colonial y un presente neocolonial.

La obra orientalista de Campos y de Elorduy se sitúa dentro de una red de relaciones reales y simbólicas que estos hombre —varones mexicanos de la clase media que se autoidentificaban como occidentales— establecieron con el mundo dentro cual se entendían a sí mismos: relaciones con

<sup>144</sup> Ver, entre otros escritos, Justo Sierra, “México social y político. Apuntes para un libro”, *Revista Nacional de Ciencias y Letras* 1 (1889), 13-19, 170-81, 213-20, 328-36, 371-80; y “Americanismo”, *La Libertad*, diciembre 22 y 27, 1883; reproducidos en Charles Hale, ed., *Justo Sierra: Un liberal del Porfiriato* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 85-91.

<sup>145</sup> Para un contexto político local en el cual leer a *Zulema*, ver Miranda, “De Estambul a Tuxtepec”, 169-70.

<sup>146</sup> Las posesiones españolas en ultramar incluían un protectorado, el Marruecos español, que España perdió en la década de 1950.

mujeres; con una creciente, enajenante modernización panoccidental; con la posición cultural hegemónica y el poder colonial de Francia; y con la ya no poderosa madre patria, España. Campos y Elorduy se apropiaron tanto del *topos* del cautiverio en Turquía (originalmente una defensa contra la amenaza otomana) como de *Aziyadé* (una novela orientalista de su compañero literario y existencial, Pierre Loti). Y al escribir su propia poesía y música se embarcaron en un colonialismo por otorgamiento de poder, por así decirlo, fetichizando y comercializando al “oriente” para su consumo por un sector bien avenido de la sociedad mexicana. Jugaron con la fantasía masculina del erotismo de la mujer oriental y de su cuerpo penetrable y cosificable, mientras que a su vez absolvían de todo pecado a la mujer caída en la sociedad hipócrita en la cual vivían. Opusieron desde su posición de intelectuales en la periferia a aquella meca de la cultura y de la *latinité* que era París, asimilándose a la cultura francesa precisamente en su calidad de orientalistas y de personajes poéticos mal ajustados socialmente, y utilizando el francés para modernizar violentamente al español. Proyectaron su ambivalencia respecto a España, antaño un poder colonial cuya lengua podía ahora ser transgredida y al cual, tristemente vencido, podían entonces exotizar también, utilizando un lenguaje musical desarrollado por compositores españoles para exotizar a una minoría española. Finalmente, manifestaron su angustia por un posible destino nacional dentro un orden neocolonial, representado en *Zulema* por una serie interminable de imperios dentro de otros imperios.

83 |

De esta manera, las obras orientalistas de Elorduy y Campos —encantadores y entretenidos artefactos en sí mismas— pueden ser entendidas como piezas nacionalistas disfrazadas de exoticistas o, mejor dicho, que trabajan a través del exoticismo para establecer las identidades particulares, nacionales, individuales y artísticas de sus autores.

Y las piezas son, por supuesto, exoticistas, pero no sólo porque en ellas sus autores hablan de moros y esclavas en serrallos, sino también porque orientalizan a los que son sus verdaderos objetos de representación —mujeres, españoles y poderes imperiales. Al escribir en un estilo exoticista, Campos y Elorduy hicieron suya una estrategia europea de representación que les ayudó a establecer una asimetría de poder simbólica, permitiéndoles manipular, vestir y desvestir, hablar en representación de, y finalmente decidir el destino de aquellos a quienes representaron.

Representamos porque podemos representar, y si podemos representar, podemos también controlar, al menos simbólicamente.



## CAPÍTULO 3.

# LA PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y NEGOCIACIÓN DEL CONOCIMIENTO SOCIAL DE LO MEXICANO A TRAVÉS DE LA MÚSICA EN LA DÉCADA DE 1920

85 |

**E**l nacionalismo, como tantos otros procesos de construcción de comunidades identitarias, funciona a través de la formación y circulación del conocimiento de lo social. En toda comunidad existen actores sociales —sean científicos, artistas, sacerdotes, o ancianos tribales— que tienen una relación especial con ciertas formas de conocimiento y ciertas formas particulares de producirlo y hacerlo circular: estos son los intelectuales, en una definición amplia del término.<sup>147</sup> Estos actores sociales formalizan y enuncian el conocimiento de lo social desde posiciones particulares —de clase, género, edad o raza— dentro de un lenguaje totalizante de la comunidad. Y por supuesto los grupos sociales con mayor estatus social y cultural, mayor poder económico,

---

<sup>147</sup> Dominic Boyer y Claudio Lomnitz, “Intellectuals and Nationalism: Anthropological Engagements”, *Annual Review of Anthropology* 34 (2005): 105-120.

o mayor acceso a las vías de comunicación —estatales, comerciales o populares— hace posible que su visión de la pertenencia social y de la identidad tengan una influencia más amplia sobre los imaginarios sociales que la que pueden tener los intelectuales de una pequeña comunidad. En comunidades como la nación, que por su gran tamaño son necesariamente imaginadas, es fundamental la amplia circulación de representaciones visuales, sonoras y literarias, representaciones que son una forma óptima de articulación del conocimiento social. Los grupos sociales más favorablemente situados para hacer circular sus imaginarios sociales tienen un impacto mayor —mas no el único— sobre la generación de la nación.

Yo propongo que conceptualicemos a compositores, músicos e investigadores de la música precisamente como intelectuales: como actores sociales con un interés o compromiso particular en la formación social del conocimiento. Por supuesto, los intelectuales de la música articulan y hacen circular muchos tipos diferentes de conocimiento de lo social: lo que nos interesa aquí es el conocimiento público de la pertenencia social como factor de procesos de formación de identidades.

86 |

Las formaciones identitarias, como sedimentos dinámicos de conocimiento sobre lo social, se establecen a partir de múltiples operaciones de articulación, acreditación y diseminación o circulación de dicho conocimiento, repetidas múltiples veces. Estas reiteradas operaciones permiten que dichos sedimentos o formaciones identitarias alcancen la validez y la substancia de una categoría social.<sup>148</sup> Así, los símbolos de lo nacional no son signos flotantes emanados de las esencias de los grupos sociales o de la nación, sino los productos casi artesanales de los especialistas culturales con agencia social en la codificación, acreditación, negociación, circulación, reproducción y sedimentación epistémica del conocimiento social de la identidad y la alteridad, es decir de la diferencia y la pertenencia.

Para que el arte nacionalista, en tanto que articulación del conocimiento de lo social nacional, sea realmente eficaz es necesario, por un lado, que tenga una base, aunque sea tenue, en la realidad simbólica y las prácticas expresivas de un número relativamente grande de los futuros miembros de la nación. Esta realidad simbólica consiste en una primera instancia en un conocimiento intuitivo de lo social, adquirido a través de prácticas y esque-

<sup>148</sup> Sobre este proceso sigo a Dominic Boyer, “On the Sedimentation and Accreditation of Social Knowledges of Difference: Mass Media Journalism and the Reproduction of East/West Alterities in Unified Germany”, *Cultural Anthropology* 15 (2000): 459-491.

mas de diferenciación también intuitivas. Este conocimiento intuitivo o cotidiano de lo social se articula y acredita en numerosos contextos sociales y a través de numerosos intercambios intersubjetivos, a través del lenguaje, claro, pero también de objetos y prácticas artísticas. Este proceso objetiviza y normaliza estos esquemas convirtiéndolos en modos de identificación cultural significativos, que de esta manera se perciben, de nuevo, como naturales e intuitivos. Más importante aun para los investigadores de la formación de identidades nacionales es el hecho de que estos mismos procesos permiten la fertilización de formas intuitivas de conocimiento de lo social con formas especializadas o profesionales, articuladas por los intelectuales, que las devuelven o ponen de nuevo en circulación en forma de hechos naturales —o fenómenos “que realmente existen en la verdadera realidad”— acreditados y legitimados por el capital simbólico o prestigio, si se quiere, del intelectual como profesional del conocimiento.

Ahora bien, en este proceso el conocimiento de lo social es formulado, acreditado, movilizado y puesto en circulación, pero también rebatido, rechazado, resignificado y reformulado en un proceso de negociación entre los diferentes grupos que constituirán a la futura nación, proceso que puede ser violento o sutil, largo o corto, lleno de alianzas o desacuerdos políticos. Existe así un mecanismo de retroalimentación constante entre formas profesionales e intuitivas de conocimiento de lo social en el que existen, como hemos afirmado, los desbalances y negociaciones propios de las asimetrías en las relaciones de poder.

Esto es lo que a nosotros como investigadores nos interesa conocer. Es importante aclarar aquí que este mecanismo de retroalimentación es un mecanismo constitutivo pero no determinante de la formación social del conocimiento. No es un mecanismo causante de dicha formación y sus productos son *recursos* en la formación de identidades, no sus causas. Aunque las relaciones de poder son fundamentales en el proceso, lo que intento aquí es formular un modelo que nos permita concebir las prácticas de formación del conocimiento como algo más complejo y más sutil que un simple mecanismo para la hegemonía política y social de las élites o del Estado, o para la legitimación o reproducción de un orden social. Propongo, en conclusión, observar estas prácticas en toda su complejidad en cuanto a su localización contextual, su creatividad y sus límites.

Una verdadera naturalización del conocimiento de lo social que permita la creación de la comunidad imaginada de la nación requiere que el movimiento de agitación nacionalista pase de ser un movimiento de élite,



como lo fue en el siglo XIX mexicano, a ser uno de masas, como en el XX, en que las circunstancias históricas envuelvan a gran parte de la comunidad nacional en una negociación sobre la naturaleza, el significado y el valor de este conocimiento como constitutivo de lo nacional. En este ensayo quisiera proponer que en el México posrevolucionario de los años 20, hubo visiones encontradas de lo mexicano y lo mexicano moderno que fueron articuladas alrededor y a través de la canción mexicana y del foxtrot, por compositores y autores de concierto, teatrales y de música popular, como Manuel M. Ponce, Alfonso Esparza Oteo, o Manuel Castro Padilla, así como por miembros de los sectores político, periodístico y empresarial. Estas visiones circularon y se negociaron en espacios como escuelas públicas, teatros, publicaciones periódicas, orfeones, escuelas de arte, festivales públicos y repertorios de música, dando a este tipo de agitación o movimiento nacionalista un alcance masivo que no habría sido posible en el siglo XIX.

#### LA CANCIÓN MEXICANA COMO RECURSO EN LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL

88 |

Una narrativa tradicional de los acontecimientos alrededor de la canción mexicana —como la llamaba Ponce— o criolla —como la llamaban muchos en aquella época y aún ahora<sup>149</sup>— podría ser la siguiente: con el fervor revolucionario, el compositor mexicano Manuel M. Ponce volvió los ojos hacia la canción tradicional mexicana rural, haciendo arreglos de alta calidad artística que validaron a la canción ante los ojos de los compositores mexicanos y de la alta burguesía mexicana. Además de sus arreglos, Ponce también colocó las melodías de las canciones en piezas de concierto como baladas y rapsodias, y en 1913 dictó una conferencia sobre la canción que fue un parteaguas cultural por la influencia que ejerció subsecuentemente en el público mexicano y en los compositores. Aunque en términos de estilo musical la obra mexicanista de Ponce se sitúa en un lenguaje posromántico y quizá impresionista, su influencia en la siguiente generación de compositores mexicanos lo convierten en el precursor o iniciador de nuestro nacionalismo musical, nacionalismo que surge en plenitud en los años posrevolucionarios de José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública y gracias a su apoyo.

<sup>149</sup> Ricardo Miranda, “‘The heartbeat of an intense life’: Mexican Music and Carlos Chávez’s Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948”, en *Carlos Chávez and his World*, 46-61, ed. Leonora Saavedra (Princeton: Princeton University Press, 2015).

En otra narrativa que he ofrecido en artículos publicados anteriormente, propongo que los seguidores de Ponce no fueron los músicos de concierto sino los músicos profesionales de música popular, como Alfonso Esparza Oteo, y hasta cierto punto los compositores para el teatro popular, como Eduardo Vigil y Robles o Manuel Castro Padilla.<sup>150</sup> Todos ellos ofrecieron una propuesta musical y discursiva diferente, que alienó y pudiéramos decir subvirtió la propuesta de Ponce sobre la canción. Esta otra propuesta fue aceptada junto con la de Ponce, e incluso se vio más favorecida, por el público, los editores de música, los actores y empresarios de teatro, la prensa y, finalmente, los intelectuales participantes en el Estado como José Vasconcelos o el Dr. Atl. Esta marginación de Ponce y su propuesta con respecto a los medios masivos de circulación de productos culturales tuvo dos consecuencias: el autoexilio de Ponce en París, su abandono de la canción como recurso para la construcción de lo mexicano en música y la falta de acceso de los músicos de concierto a los centros y recursos del poder estatal, situación que empujó a los compositores a la autoorganización en los congresos y concursos de música de finales de los años 20 y al planteamiento de estrategias de nacionalismo musical de alta cultura. A esta narrativa sobre el destino de la canción añadí una narrativa de la construcción, hecha en la década de 1920, del foxtrot —música bailable derivada del jazz— como sitio de comparación y antagonismo con la canción: como sitio localizador de la diferencia, de lo no mexicano.

89 |

En este ensayo volveré a esta narrativa y a la información documental que he ofrecido anteriormente, complementada, para analizarla más de cerca, como el sitio de un poderoso proceso de producción cultural en el que las articulaciones de lo mexicano en y a través de la canción hechas por Ponce en forma tanto musical como discursiva, echan a andar un mecanismo de retroalimentación que lleva como elemento constitutivo las contestaciones del conocimiento así formulado por parte de los diferentes participantes en dicho mecanismo.

Ponce, como muchos intelectuales de la época que lo siguieron, hace una propuesta congruente con los presupuestos del nacionalismo tradicional, es decir, propone que la canción mexicana expresa el alma del pueblo mexicano y, dado que el espíritu de la nación reside en el pueblo, que la canción es la música nacional y nacionalista por excelencia. (Hay que decir que no todos

<sup>150</sup> Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce y la canción mexicana”, *Heterofonía* 142 (2010): 155-182 y “Manuel M. Ponce y los músicos populares”, *Heterofonía* 143 (2010): 51-84.

los compositores de música de concierto sostuvieron la necesidad de o el interés en que la música mexicana expresara la nacionalidad mexicana).<sup>151</sup> Al proponer que la canción expresa el alma del pueblo Ponce hace ya, de hecho, una construcción particular del llamado pueblo mexicano de forma tanto musical como discursiva que, al proponer precisamente una construcción particular de lo social y no una esencia incontrovertible en tanto que esencia, está sujeta a contestación y a reformulación. Veamos cuál es.

En sus escritos de 1913 a 1922 Ponce fue un pionero en el estudio de las características musicales y los espacios sociales de la música popular.<sup>152</sup> A pesar de verse ampliadas y suplementadas a lo largo de los años, las ideas de Ponce sobre la canción, los músicos populares y lo que él llamaba la labor de folklorismo (en la música de concierto) permanecieron más o menos estables desde la conferencia de 1913 hasta su traslado a París en 1925. En sus escritos, Ponce divide la música popular mexicana en músicaailable, música religiosa y la canción, a la cual considera “la parte más noble e interesante”.<sup>153</sup> Hace una descripción técnica de ésta, enfatizando su estructura binaria y la presencia de un ritornelo. Afirma que todo el interés reside en su melodía y no en su muy pobre armonía, y escribe que la mayor parte de la poesía utilizada es defectuosa y falta en cultura literaria.

En 1913, por ejemplo, describe así la génesis de un canto popular:

cuando el peón, terminada su labor, regresa, al atardecer, a su humildísima habitación donde lo aguarda la anciana madre y los pequeños hermanos; en un momento dado, siente en su corazón una obscura ansiedad, un oculto deseo de verla “a ella”, a la que bajaba con el cántaro al hombro para llenarlo en el río,

<sup>151</sup> Gustavo E. Campa, “La Conferencia de Manuel M. Ponce sobre la música popular mexicana”, *Gaceta musical* 10/1 (1 enero 1914). Citado en Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce ensayo sobre su vida y su obra* (México: CONACULTA, 1998), 32. Carrillo citado en entrevista con Ortega, “Zig Zags en la República del Arte”, *El Universal Ilustrado*, 17 enero 1924, declaró: “¿Quién ha dicho que la nacionalidad de un músico puede influir en su inspiración? Los rusos son los mejores productores de música española, y tiene usted como ejemplo el ‘Capricho español,’ de Rimsky Norsakow [sic].”

<sup>152</sup> Manuel M. Ponce, “La Canción mexicana”, *Revista de Revistas Suplemento de Navidad*, 21 diciembre 1913, 1-4; “Estudio sobre la música mexicana” en *Escritos y composiciones musicales*, *Cultura* IV/4, julio 1917, 8-26 (reproducido también en *Música de América: Revista mensual de arte*, I/7 [Buenos Aires] septiembre 1920); “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, *Revista Musical de México*, I/5 (15 septiembre 1919): 5-9.

<sup>153</sup> Ponce, “Estudio sobre la música mexicana”, 16.

la que le sonrió furtivamente en la iglesia [...] y es su dolor y su alegría [...] y entonces, al solo recuerdo de “ella”, como a un maravilloso conjuro se embellece la vida, el cielo de su México es más azul y más luminoso, las florecillas de las praderas más fragantes y luminosas, el rumor del río, música gratísima, los cantos de los pajarillos, armonías celestiales.<sup>154</sup>

Ponce establece una homología emocional entre la canción y el pueblo mexicano: ambos son sencillos, apasionados pero recatados, dolientes, dulces y apacibles. Afirma también que el pueblo es pobre y resignado a su destino, y está dotado de un sentido musical extraordinario, producto de la necesidad de expresar el sufrimiento.<sup>155</sup> Estas categorías no solamente *describen* lo mexicano, sino que proponen también un conocimiento del mismo: el pueblo *es* así, propone Ponce, y el mexicano, por lo tanto, es así también. Esto nos lo dice un especialista del conocimiento de la música y sus contenidos; más aun, al ser artista, Ponce se percibe como un ser dotado de una sensibilidad que le permite capturar esencias humanas y artísticas en forma precisa y sofisticada.

Así, Ponce articula en forma discursiva un conocimiento de lo social y lo pone en circulación a través de la prensa. El reconocimiento que Ponce había logrado como pianista y compositor, incluso el éxito mismo de su conferencia sobre la canción de 1913, constituyen un capital simbólico que lo acredita como especialista del conocimiento y que, a su vez, acredita a la canción como objeto cultural nacional, y certifica la representación que ésta hace de lo mexicano. Más aun, el capital simbólico del que dispone Ponce como artista reconocido y el éxito de su conferencia le garantizan el acceso a medios de circulación del conocimiento así articulado: la conferencia se comentó tan ampliamente que tuvo que ser publicada y ofrecida como suplemento cultural en *Revista de revistas*, —lo cual por supuesto, acreditó aun más las ideas de Ponce—, fue ampliada y reeditada por él posteriormente, y glosada infinitamente por la prensa. Este es, pues, un círculo de retroalimentación de un conocimiento intuitivo —suponemos, dada su aceptación general— formalizado por Ponce como artista/intelectual, a través del cual crece el capital simbólico del compositor y de la canción.

Veamos tres categorías que Ponce articula y que ayudan a construir la identidad social del pueblo mexicano, que como pueblo, recordemos, repre-

<sup>154</sup> Ponce, “La Canción mexicana”, 2.

<sup>155</sup> Ponce, “La Canción mexicana”, 1.

senta, según las premisas del nacionalismo, la esencia de la nación. Estas son categorías de identidad y alteridad; es decir, nos dicen lo que el pueblo es y no es. Ponce se refiere a éste como las clases trabajadoras y explotadas: condenadas “al rudo trabajo y a la indiferencia de los próceres”. A esta imagen contraponen la alteridad de las clases favorecidas, a las que describe bebiendo champagne, en locas carreras de automóviles, tomando el *five o'clock tea* y escuchando vales de opereta vienesa o el “ritmo canallesco de un *cake walk* americano”.<sup>156</sup> Así, Ponce establece un contraste no sólo entre la posición económica de estos grupos sociales sino también entre sus hábitos culturales, estableciendo tres oposiciones binarias que construyen un conocimiento de la identidad (el pueblo, ergo la nación, es rural, tradicional, y mexicano) y de la diferencia (el pueblo, ergo la nación, no es urbano, moderno o extranjero).

Como es claro, Ponce hace una crítica de las relaciones de clase, pero aunque es crítico de la burguesía, tampoco se otorga a sí mismo una posición de clase dentro del pueblo. Su posición en el espacio de las relaciones sociales lo coloca, para seguir a Pierre Bourdieu, dentro del campo social de la producción cultural, campo a su vez situado dentro del campo social del poder. Es desde allí que ofrece su visión totalizadora de lo social.<sup>157</sup> ¿Cuales son las premisas de esta visión totalizadora? Ponce aplicó con frecuencia a su trabajo teórico las ideas de Herbert Spencer y de otros teóricos igualmente influidos por el evolucionismo, como el historiador de la música Oscar Chilesotti o el economista y sociólogo del trabajo Karl Bücher.<sup>158</sup> Ponce creía, como Spencer, que un rasgo fundamental de la evolución, incluyendo la evolución musical, era la transformación de lo homogéneo —una sencillez confusa, decía— en lo heterogéneo —una complejidad clara. Y aplicaba esta diferencia a su concepción tanto de la historia de la música como de la relación jerárquica entre música culta y popular (relación que, a su vez, consideraba producto de la historia y la evolución): la música culta, de mayor complejidad, representa un grado más avanzado en la evolución musical.<sup>159</sup>

A pesar, una vez más, de su apreciación por el cantante popular, Ponce concibe un proceso progresivo y teleológico en el cual la canción arreglada

<sup>156</sup> Ponce, “La Canción mexicana”, 1; “Estudio sobre la música mexicana”, 18.

<sup>157</sup> Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson. Cambridge: Polity Press, 1993.

<sup>158</sup> Ponce leía a Oscar Chilesotti, *L'Evoluzione della musica*, Torino, 1911, y a Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, en traducción española, publicada en 1914.

<sup>159</sup> “Estudio sobre la música mexicana”, 8. Ponce se apoya aquí en los *Primeros Principios* de Spencer, parte II, capítulo 15.

y utilizada temáticamente en composiciones de alta cultura ocupa un lugar más alto y más adelantado que en su transmisión oral y popular. Así, emplea una serie de metáforas en su descripción de la canción que no dejan dudas sobre la posición subalterna de ésta. En 1919, por ejemplo, afirma:

La canción mexicana... sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y escondíase como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones mexicanas con títulos en francés.<sup>160</sup>

Esta era la situación hasta 1910, aclara Ponce, cuando la difícil tarea de preservar la música popular fue iniciada, y la canción popular, vestida de un “discreto ropaje armónico”, fue finalmente bienvenida en los salones aristocráticos. En este punto de la narrativa de Ponce la “chicuela avergonzada” se convierte, de manera significativa, en una “chicuela robusta”, no menos, pero tampoco más.<sup>161</sup> Ponce coloca la música popular en una posición de subordinación —como plebeya, mujer, joven y desnuda— no sólo con respecto a los compositores que la transformarán y a los públicos a los que está destinada, sino también con respecto a la música de concierto nacional, música en la cual se transformará en una etapa más avanzada de su evolución.

Así, Ponce nos hace conocer a la música tradicional en un lenguaje que a pesar de aparentar ser metafórico articula un conocimiento de la música tradicional, del pueblo, de lo mexicano. Estas metáforas, este conocimiento de lo social, se convertirían en un verdadero *topos* al ser utilizado una y otra vez por Ponce, por la prensa y por otros compositores, en un proceso de retroalimentación y de sedimentación como los que describí anteriormente.

Tomando en cuenta esta construcción discursiva de lo social mexicano, veamos de qué manera podemos analizar la construcción musical del mismo. Las canciones de Ponce abundan en imágenes poéticas relacionadas con el amor, la descripción apasionada pero respetuosa de la mujer, la decepción amorosa, el anhelo, la fidelidad y la vida rural. En otras palabras, las canciones proponen imágenes relacionadas con el amor de pareja, casto y fiel, al que Ponce concebía como redentor de la vida de sufrimiento del hombre mexicano. El movimiento pendular de ilusión apasionada y desilusión resignada,

<sup>160</sup> “El folk-lore musical mexicano”, p. 5.

<sup>161</sup> “El folk-lore musical mexicano”, p. 6.

propuesto entonces como característico del alma mexicana, se construye en la canción por una serie de rasgos estilísticos que se volverán arquetípicos, de hecho, de la música mexicana: las melodías en forma de arco, la estructura formal reveladora de dicho movimiento pendular, las fórmulas melódicas cadenciales descendentes, etc.

Basándose en sus transcripciones de sus canciones mexicanas favoritas, como “Marchita el alma”, Ponce establece un arquetipo formal, armónico, melódico y —muy importante— dramático de la canción.<sup>162</sup> Éste consiste en una estructura bipartita, de forma **A:||:B** (o **ab:||:cb**), expresiva de un movimiento anímico pendular con un claro clímax dramático recurrente en su sección **b**; este movimiento responde a fluctuantes momentos de anhelo y resignación expresados en el texto (ejemplo 3.1.).

La armonía está basada en acordes de tónica y dominante enriquecidos cromáticamente, con un momento de reposo sobre el II o IV grado preparado por una dominante o séptima de sensible auxiliares que apoya, de nuevo, el clímax de la canción en la sección **b**. El rápido descenso de la melodía que cierra la parte **b** lleva de regreso a la tónica, a menudo a través de la fórmula cadencial ii o IV - I<sup>9/4</sup> - V7 - I. La armonía es ligeramente cromática y la textura es siempre contrapuntística y refinada, aunque también ligera a pesar de contar con tres o cuatro voces. La conducción de las voces centrales es sumamente pulida y a menudo presenta correspondencias motívicadas. Las abundantes notas de paso, bordados, anticipaciones y retardos producen por momentos acordes alterados cromáticamente, de séptima y de novena, produciendo una armonía sumamente rica y a menudo tonalmente ambigua.

La melodía de la canción está compuesta de varias frases en forma de arco. Prácticamente todas las frases ascienden y descienden, y terminan con un intervalo cadencial descendente, típicamente de segunda mayor o de tercera. El constante ascender y descender produce en el oyente una sensación intencional de inestabilidad emocional, de tensión y distensión, que puede entenderse de muchas maneras de acuerdo con el contenido del texto, pero que frecuentemente es de esperanza o infatuación amorosa y de desilusión o resignación. Esta tensión y distensión se ve acrecentada a lo largo de la canción ya que, aunque cada frase asciende y vuelve a descender, hay un ascenso

<sup>162</sup> Es necesario decir que no es muy claro para mí si el arquetipo se deriva de o es impuesto sobre las canciones que Ponce arregla. Antes de estas transcripciones la canción se ejecutaba y transmitía por vía oral y, en ausencia de grabaciones, no se pudo determinar, sino sólo inferir, cómo eran las canciones en su transmisión oral en los primeros años del siglo XX.

**Piuttosto lento**

*p*  
Le - jos de ti la

vi-da es un mar - ti - rio sin a - le - grí - a sin luz.

*f* *poco rubato*  
Es la ex-is - ten-cia cruel lo-co de - li - rio por-que me fal-tas tú,

*f* *col canto*

*rall.*  
— por-que me fal-tas tú, — por-que me fal-tas tú. — Le - jos de

*rall.*

EJEMPLO 3.1. Manuel M. Ponce, “Lejos de ti”, sección A, compases 1-22.



general de la melodía: la segunda frase alcanza un registro más alto que la primera, y la tercera, ya en la sección **b**, alcanza invariablemente el punto más alto, muy a menudo por salto, antes de, invariablemente también, descender hasta alcanzar el registro inicial y concluir la parte **A**. En otras palabras, el contorno general de la melodía a lo largo de **A** presenta también una forma arco que es la que da a la canción su poderosa fuerza dramática. El recorrido melódico general de la canción también reproduce la forma arco a un nivel macro, ya que después de un momento de contraste en la sección **c**, el retorno de **b**, con su clímax y descenso, provoca un desenlace dramático final que hace que la sensación de desilusión o resignación sea percibida como ineludible.

Dulce, relativamente sencilla y transparente, apasionada pero modesta, doliente y resignada, romántica pero nunca desbordada: tal es la música de la canción ponciana, y tal es la construcción musical del alma mexicana que Ponce lanza a la circulación como conocimiento constituyente de la nación. Este movimiento anímico pendular, casi ciclotímico, con un claro clímax dramático y una resolución llena de lo que podría llamarse un desapego o resignación irónicos, sería más tarde reconocido, por ejemplo, en la música de Silvestre Revueltas, como rasgo característico de lo mexicano.

96 |

Huelga decir que el conocimiento que Ponce tenía del trabajo de acreditados intelectuales europeos a quienes cita es parte del capital simbólico que poseía, de su acreditación como especialista del conocimiento. Hay otros mecanismos de acreditación en juego en este proceso de producción y reproducción cultural que podemos observar. Por ejemplo, en 1912 Ponce fue introduciendo gradual y calculadamente a la canción —a través de sus arreglos— en espacios sociales, profesionales y musicales que no correspondían a su condición de producto cultural rural y donde fueron ocupando lugares cada vez más centrales. Ponce las presentó, primero, como encores de conciertos, como el recital de sus alumnos ofrecido el 24 de mayo en la Sala Wagner, o después del estreno de su Concierto para Piano con Julián Carrillo y la Orquesta Beethoven el 7 de julio.<sup>163</sup> Posteriormente, en un concierto enteramente dedicado a sus obras en el teatro Arbeu del 9 de julio del mismo año, Ponce presentó, ya como parte integral del programa, obras mexicanistas de concierto, así como la canción original “Por ti mi corazón” y tres canciones en arreglo: “La barca del marino”, “Marchita el alma”, y “Ven, oh luna”.<sup>164</sup> Este concierto fue muy bien recibido en la prensa. Al año

<sup>163</sup> *Serenata Mexicana Alevántate* y *Rapsodia Mexicana*, respectivamente.

<sup>164</sup> Las obras de concierto fueron *Tema Variado Mexicano* y *Rapsodia Mexicana*.

siguiente, el 25 de mayo de 1913 Ponce ofreció otro concierto enteramente compuesto de sus obras, combinando igualmente obras no mexicanistas con obras mexicanistas y canciones. El éxito de público y prensa fue enorme y el concierto tuvo que ser repetido el 15 de junio.<sup>165</sup> La aceptación e incluso popularidad de la canción en las salas de concierto constituyeron una acreditación gradual de la canción no solo como música sino también como práctica expresiva articuladora del conocimiento social de lo mexicano, que, por recurrente, contribuyó a su sedimentación.

Otras formas de acreditación de la canción como la expresión del alma nacional surgieron de otros especialistas del conocimiento, como periodistas y otros compositores. Gustavo Campa, por ejemplo, glosó la articulación ponciana de la canción, del pueblo y la patria diciendo: “Como si fuera un ausente, piensa siempre Ponce en esta patria nuestra, tan adorada como adolorida y [...] pretende sacar a flote nuestro arte elevando los más dulces cantos arrancados al alma del pueblo que ahora más que nunca sufre y llora [...] ¡Sus deseos son los míos!”.<sup>166</sup>

Al parejo de su acreditación, la circulación de la canción fue aumentando, por ejemplo, a través de la labor de difusión masiva de las casas editoriales de música. Las canciones de Ponce se publicaron por primera vez en 1912, cuando la casa Wagner editó una colección con varios arreglos y una canción original, “Por tí mi corazón”.<sup>167</sup> Después de esta publicación una serie de arreglos y canciones originales fueron publicados también por las casas Enrique Munguía, Otto y Arzoz, y De la Peña Gil. Las canciones de Ponce gozaron casi inmediatamente de inmensa popularidad; otros compositores siguieron su ejemplo con arreglos y canciones originales, muchos de los cuales fueron publicados por las mismas casas de música que las de Ponce, creando un fenómeno de masificación de la canción del cual hablaré también

<sup>165</sup> En esta ocasión Ponce tocó *Serenata Mexicana*, *Rapsodia Mexicana II*, las canciones “Por tí mujer” y “Yo te quiero”, y los arreglos “Si alguna vez” y “La barca del marino”, esta última como encore.

<sup>166</sup> Gustavo E. Campa, “La Conferencia de Manuel M. Ponce”. A pesar de aprobar el impulso nacionalista de Ponce, Campa optó por no seguirlo en el arreglo de canciones, que consideraba de menor valor artístico.

<sup>167</sup> Miranda, *Manuel M. Ponce*, p. 30. De hecho, uno de los arreglos de Ponce, “Soñó mi mente loca”, no se basó en una canción tradicional, sino en una canción original del yucateco Alfredo Tamayo, quien en 1920 acusó a Ponce de plagio. Ver Manuel M. Ponce, “En Defensa propia”, *México Moderno* I/6 (1 enero 1921): 374-81; y Ricardo Pérez Monfort, “Entre ‘nacionalismo’, ‘regionalismo,’ y ‘universalidad’. Aproximaciones a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marín en 1920 y 1921”, *Heterofonía* 31/118-119 (enero-diciembre 1998): 41-51.

más adelante. Esta música fue reapropiada por la cultura popular y ejecutada en el resto del país por cantantes populares, bandas de pueblo y en multitud de pianos domésticos.<sup>168</sup> De esta manera, en los 15 años que siguieron a los primeros arreglos y canciones de Ponce, en la mente de la mayor parte de los mexicanos el cantar, arreglar, componer y recolectar canciones mexicanas fueron todas formas —prácticamente las únicas formas— de “hacer nacionalismo musical”: en términos de nuestro análisis, de articulación, resignificación y circulación musicales del conocimiento social de lo mexicano.

Antes de observar cómo la masificación de la canción llevó a contrapropuestas y reformulaciones de la misma, veamos por un momento el tipo de imaginario social que Ponce propuso y puso en circulación. En manos de Ponce la canción se convirtió en un sitio de intercambio intersubjetivo destinado en un principio a familiarizar a las clases medias urbanas con la cultura expresiva de las clases trabajadoras rurales, una vez que dicha cultura expresiva hubiese pasado por el filtro estético y moral del compositor. El destino principal de la canción, “ennoblecida” por Ponce, era el espacio íntimo del salón familiar. Al mismo tiempo, Ponce intentaba preservar los valores personales y comunitarios, en esencia rurales y preindustriales, de la canción. Finalmente, intentaba también proteger a la antigua música mexicana en general del impacto de las nuevas músicas urbanas. Es posible entonces aventurar que la nación mexicana que Ponce concebía era similar a la sociedad premoderna, centrada en las relaciones familiares y comunitarias y en un orden social jerárquico que no por injusto deja de ser normativo. Como artista y especialista del conocimiento, Ponce devuelve al “pueblo” una imagen particular de sí mismo que se sedimenta en categorías como resignación, dulzura, creatividad, castidad, al mismo tiempo que moviliza el conocimiento social así articulado para crear una conciencia positiva aparente en la burguesía, de la injusticia social cometida por la “indiferencia de los próceres”. Toca a los próceres, pues, el modificar un orden social, producto de una evolución hacia el progreso, que Ponce, por otro lado, no tiene la intención de subvertir.

Hay que destacar que el éxito extraordinario de la canción apunta a la presencia de un conocimiento intuitivo de lo social que no debe haber estado muy lejos del que articuló Ponce, pero tampoco del que articularon otros agentes sociales. Como veremos, pronto surgieron otras propuestas sobre

<sup>168</sup> Entre los muchos testimonios de esta reapropiación de la música y el estilo de Ponce, ver Mauricio Magdaleno, “El Cenit de Manuel M. Ponce. De *Estrellita* a la *Elegía*”, en Miranda, *Manuel M. Ponce*, 173-174.

cómo representar lo mexicano en la música, resultado del desarrollo de la canción popular como arquetipo/estereotipo musical y comercial, la nacionalización y politización del teatro de revista y la modernización de la clase media urbana, su adopción del foxtrot y otras músicas de baile provenientes de Estados Unidos como sitios de procesos identitarios. Estas propuestas, surgidas de diferentes agentes históricos personales y colectivos y con un impacto masivo, competirían y superarían el nacionalismo de tipo íntimo de Ponce, movilizándolo en pro de imaginarios sociales diferentes.

No fue Ponce, por supuesto, el único compositor que se ocupó de las canciones mexicanas en las primeras etapas de la Revolución. José de Jesús Martínez publicó desde 1913 varios arreglos incluyendo los de “La cucaracha”, “La Valentina” y “La Adelita”, canciones que popularizaban en la Ciudad de México los ejércitos del norte del país.<sup>169</sup> Ya en la etapa constitucionalista, otros compositores comenzaron a componer y arreglar canciones, como los cantantes Mario Talavera y Felipe Llera, y más tarde Ángel H. Ferreiro, e Ignacio Fernández Esperón (Tata Nacho). A finales de la década Alfonso Esparza Oteo inició su carrera con enorme éxito. Belisario de Jesús García, Jesús Corona, Luciano Espinosa y muchos otros compositores produjeron también canciones a principios de la década de 1920. Estos, por supuesto, son los nombres mejor conocidos de los numerosos compositores que incursionaron, aunque fuera ocasionalmente, en el terreno de la canción.<sup>170</sup>

Quizá el más importante de todos haya sido Alfonso Esparza Oteo, quien siguió de cerca, por convicción y porque sus conocimientos musicales se lo permitían, el modelo de Ponce. En una de sus primeras canciones originales, “Mi viejo amor” (letra de A. Fernández Bustamante), la temática y el estilo de la canción son muy similares a las de Ponce (ejemplo 3.2.).<sup>171</sup> Cada una de las frases comienza con un ascenso rápido hasta la nota más alta, lo que les da un gran impulso emotivo, para después bajar. En la segunda parte la melodía sube ligeramente para después caer a la manera de la de Ponce en “Lejos de tí”. De esta manera, la construcción melódica de esta canción

<sup>169</sup> “Si alguna vez” y “La Valentina” fueron publicados también en arreglos de Ponce por Enrique Munguía con copyright de 1912-13.

<sup>170</sup> Esta información está basada en Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México* (México: Extemporáneos, 1974). Garrido incluye mucha información, especialmente fechas, que no es correcta, por lo que he intentado corroborarla independientemente cuando he podido. La narrativa general es, sin embargo, correcta.

<sup>171</sup> La canción lleva la dedicatoria “A mi Maestro Manuel M. Ponce”.

sigue de cerca el modelo ponciano. El acompañamiento, por otro lado, presenta grandes diferencias. No hay independencia melódica de voces internas, no hay verdadera conducción ni imitación y por lo tanto no se puede hablar de una textura a tres o cuatro voces. En cambio, la melodía se acompaña de principio a fin en terceras o sextas paralelas, procedimiento probablemente derivado de la práctica popular. El bajo, cuando se activa en los momentos de reposo de la melodía, simplemente arpeggia el acorde correspondiente; al final de las frases, el ritmo del acompañamiento imita directamente el rasgueo de una guitarra.

por u-nos o - ja-zos ne - gros i - gual que pe - nas de a - mo - res,

ha - ce tiem - po tu - ve an - he - los, a - le - grias y sin - sa - bo - res.

Y al de - jar - los al - gún dí - a me de - cían a - sí llo - ran - do:

No te ol - vi - des vi - da mí - a de lo que te es - toy can - tan - do.

EJEMPLO 3. 2. Alfonso Esparza Oteo, “Mi viejo amor”, sección A, compases 1-16.

Otras canciones de Esparza Oteo hacen codificaciones sutil pero significativamente diferentes. “Deja morena mía” es otra canción original, publicada por primera vez en *El Universal Ilustrado* el 14 de diciembre de 1922 (ejemplo 3.3).<sup>172</sup> La estructura melódica y armónica general es la establecida por Ponce como modelo y adoptada por Esparza Oteo. Siguiendo igualmente a Ponce, el acompañamiento es a cuatro voces; sin embargo, éstas no presentan la independencia que dicho compositor da a las suyas. La línea melódica en la voz soprano está armonizada verticalmente, en acordes completos cuyas notas incluyen, aunque no se limitan a, las terceras y sextas paralelas de la práctica popular. Las voces de tenor y bajo son claramente independientes una de otra pero siguen un patrón rítmico que se repite mecánicamente en cada compás al interior de cada frase. Los acordes, todos de tónica y dominante, están siempre en estado fundamental.

EJEMPLO 3. 3. Alfonso Esparza Oteo, “Deja morena mía”, compases 1-4.

Por otra parte, los acordes están también invariablemente alterados por la añadidura de una sexta sobre la fundamental. Este acorde de sexta añadida, que en canciones posteriores Esparza Oteo utilizaría como fórmula, no forma parte del vocabulario armónico de Ponce. Fácil de producir en el piano, el acorde de sexta añadida formaba parte, quizá por esta misma razón, del vocabulario armónico de las danzas y canciones *Tin Pan Alley* estadounidenses que en los años 10 y 20 intentaban recrear el jazz para una audiencia “blanca”. Otras partituras publicadas el mismo año que “Deja morena mía” por *El Universal Ilustrado*, escogidas para dicha publicación precisamente por Esparza Oteo, son de música *Tin Pan Alley*, lo que me hace pensar que la influencia en el uso del acorde de sexta añadida procede de allí. La música del *Tin Pan Alley*, como veremos, era una de las nuevas músicas que bailaban los jóvenes mexicanos urbanos en los años 20.

<sup>172</sup> “Deja morena mía”, *El Universal Ilustrado*, 14 diciembre 1922.

La melodía de “La borrachita”—adscrita a Tata Nacho, aunque Vicente T. Mendoza la registra como melodía popular— tiene la estructura favorecida por Ponce (ejemplo 3.4.).<sup>173</sup> Fue publicada por Enrique Munguía en 1920 en un arreglo de Jesús Corona, con la melodía armonizada en terceras y un bajo de danza mexicana (es decir, de contradanza cubana o habanera).

102 |

EJEMPLO 3. 4. Tata Nacho, “La borrachita”, compases 3-13. Arr. Jesús Corona.

En 1921 Munguía publicó otros dos arreglos, por Luciano Espinosa, de dos melodías de Tata Nacho, “La chaparrita” y “La ausencia”. Aunque ambas están clasificadas por los editores como “canción popular”, “La ausencia” está en *tempo* de danza y “La chaparrita” utiliza el ritmo de danza mexicana como uno de los dos patrones rítmicos del bajo. La danza habanera había sido naturalizada en México desde el siglo XIX como danza mexicana, y compuesta y publicada masivamente. La inclusión del bajo característico de la danza representa aquí una urbanización dancística de la canción mexicana, hecha, por otra parte, no por los compositores sino por arreglistas contratados por las casas editoras, a quienes la danza mexicana había redituado ampliamente. Lo que estamos observando aquí, entonces, es una codificación mucho más icónica de la música popular, con las terceras paralelas, y al mismo tiempo una resignificación de la canción como música urbana.

Esto sin embargo, no se da sólo a nivel musical sino también discursivo. Ponce mismo, como dijimos, creó y echó a andar el *topos* de la canción como

<sup>173</sup> Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

una joven mujer, rescatada y vestida apropiadamente por el compositor con un “ropaje armónico”. Y, como hemos visto también, puso a la música popular en un lugar subalterno respecto a otras músicas y a la acción de los compositores profesionales, invitando así a una rearticulación del conocimiento de lo social mexicano que había codificado en la canción. No es sorprendente, pues, que la metáfora de vestir a la canción haya sido igualmente reformulada de varias maneras. Por ejemplo, en el reporte de una entrevista con Esparza Oteo por Luis Rangel,<sup>174</sup> publicada en *El Universal Ilustrado*, el 14 de diciembre de 1922, Esparza Oteo “no desconoce que sus éxitos los debe a la música ligera que con sabor y lineamiento norteamericanos ha invadido todos los sitios de recreo y diversión [...]”. Esparza afirma seguir en sus canciones los lineamientos de Ponce en cuanto a la necesidad de respetar la melodía popular y trabajar sobre la armonización “enriqueciéndola; fundándose, al hacer esta innovación, en la razón de pobreza que exhiben las aromatizaciones populares”. Así, Rangel afirma que Esparza “distingue los cantos emanados precisamente del pueblo bajo en las regiones más apartadas, donde poco o ningún contacto se efectúa con centros más adelantados y populosos [...]”. Estas canciones rancheras meramente, no son de su agrado. Las más interesantes, para él, son aquellas que ya tienen un carácter menos acentuado, más fino, menos perverso, y que deben tomarse como tipo emanado del criollismo que se acentúa”. Claramente Esparza Oteo, como Ponce, establece una jerarquía dentro de la misma música popular, en la cual lo urbano y lo adelantado ocupan un rango superior al de la música campesina original.

Esta urbanización, modernización y, si se quiere, extranjerización, de la canción se encuentra quizá expuesta de manera extrema en una encuesta publicada en *El Universal Ilustrado* en 1921, “Nuestras Pequeñas Grandes Encuestas. ¿Se Puede Vivir en México Escribiendo Música?”, donde Ponce fue presentado al lector con las siguientes palabras:

Sabed que el maestro Ponce fue el primero que se fijó en que nuestra música popular tenía, bajo el fango, los harapos, la miseria, y el vicio en que ha sido creada una fuente bullente y clara [...] un Alma. Él no ha desdeñado su traje modesto. Y así, de las coplas vagabundas ha hecho maravillas, les ha dejado su sentimentalidad, sus amarguras, sus alegrías y les ha cambiado traje, para que

<sup>174</sup> Luis Augusto Rangel, “Los Grandes Músicos de Aguascalientes. Alfonso Esparza Oteo”, *El Universal Ilustrado*, 14 diciembre 1922.



puedan entrar en los salones de la sociedad y ahora saben de sedas, de firteos y de fox-trots.<sup>175</sup>

La canción mexicana fue un gran éxito comercial durante la Revolución y en los años que siguieron. Las casas editoriales las publicaban no sólo en las versiones para voz y piano que con mayor frecuencia han llegado hasta nosotros, sino también en versiones y particellas para piano y contrabajo o pequeños conjuntos instrumentales a manera de los que, encabezados por Luis G. Saloma o José Rocabruna, tocaban en restaurantes, bares y salones de té. La canción formaba parte igualmente del repertorio de bandas militares y de orquestas típicas que tocaban al aire libre para públicos más numerosos y socialmente híbridos, en Chapultepec o en el kiosco de la Alameda. Aunque evidentemente estas agrupaciones requerían sus propios materiales para ejecución, es posible que sus versiones estuvieran basadas en aquellas publicadas por las casas editoriales.

104 |

Así, si los arreglos y canciones de Ponce llevaron a la canción al salón particular y exclusivo, es claro que la canción rápidamente salió de él. Los arreglos y canciones originales de sus seguidores, con sus líneas melódicas en terceras paralelas, sus bajos sencillos, su ausencia de tejidos contrapuntísticos y sus acordes en estado fundamental —en el caso de Esparza Oteo, con influencias de la música popular de Estados Unidos— probablemente facilitaban su ejecución por parte de todas estas agrupaciones instrumentales, a la vez que eran productos más fidedignos que los de Ponce de estas mismas prácticas populares urbanas. Esto no quiere decir, por supuesto, que estas prácticas reflejaran aquellas del ámbito rural del cual fueron extraídas muchas de las canciones, pero es claro que la canción mexicana como símbolo de la nación y el alma patria, había encontrado, gracias al gusto del público, un punto medio entre la simplicidad de su origen rural y la sofisticación de la música de salón a la cual Ponce había querido llevarla en su intento de hacer de ella una contribución mexicana al arte internacional.

Esta resignificación musical y discursiva de la canción, ampliamente aceptada por sus consumidores, nos deja ver imaginarios sociales ya no íntimos y familiares sino públicos, ya no rurales sino urbanos, y ya no premodernos sino firmemente establecidos en la modernidad el siglo XX. Por otro lado, la articulación de la canción como práctica expresiva del alma mexica-

<sup>175</sup> El Duende de las Vizcaínas, “Nuestras Pequeñas Grandes Encuestas. ¿Se Puede Vivir en México Escribiendo Música?”, *El Universal Ilustrado*, 15 septiembre 1921.

na, como conocimiento social de lo mexicano, no cambia; lo que cambia son los contenidos específicos, es decir, cambia el conocimiento que los mexicanos tienen de sí mismos.

### EL FOXTROT COMO ELEMENTO ARTICULADOR DE LO MEXICANO MODERNO EN LOS AÑOS VEINTE

En septiembre de 1921, José Corral Rigal publicó en *El Universal Ilustrado* un artículo titulado “Mexicanerías: Al margen de las canciones mexicanas”.<sup>176</sup> En él decía:

He aquí en estas páginas, una sencilla canción de México. Carece de toda influencia ‘fox-trótica’. Ha nacido en alguna serranía... y dos muchachos inteligentes con la ayuda de un músico de buena voluntad, la pulieron un poco, quitaron la ruda aspereza que dan los breñales de las serranías y la incrustaron en una ‘revista’ [...] y naturalmente la revista ha muerto [...] pero la canción perdura”.

Además de fotos de la tiple Lupe Inclán, se publicaba la partitura de “Mexicanerías canción mexicana, danza”, con música de German Bilbao y letra de Xavier Navarro y Alberto Michel, estrenada en la revista teatral del mismo nombre, *Mexicanerías*. En su comentario, Corral Rigal, como antes Esparza Oteo, establece una jerarquía entre la canción rural —de ruda aspereza— y la moderna —más pulida. Asimismo, Corral establece una segunda distinción entre la canción como categoría de identidad —México es como la canción: mexicana pero refinada— y el foxtrot —categoría de alteridad: México es moderno pero no extranjerizante. Como veremos en esta sección, estas dos categorías se oponen y rearticulan en intercambios semiosociales públicos en los mismos años en que el conocimiento social de lo mexicano codificado en la canción, como vimos, se acreditó, naturalizó y sedimentó.

Ya a principios del siglo XX se publicaban y bailaban en México géneros provenientes de otros países americanos: el tango de Argentina, y el *one-step* y el *cake-walk* de Estados Unidos. Pero entre 1917 y 1920 aparecieron dos nuevos géneros que provocaron reacciones de alarma entre los comenta-

<sup>176</sup> José Corral Rigal, “Mexicanerías: Al margen de las canciones mexicanas”, *El Universal Ilustrado*, 22 septiembre 1921, la canción “Mexicanerías” fue publicada p. 54-55.

ristas públicos de la sociedad mexicana y sus costumbres: el danzón y el fox-trot (y un derivado de éste que en 1921 causó un verdadero choque cultural: el *shimmy*).<sup>177</sup> Ambos géneros causaron consternación debido a la “manía” de los mexicanos por bailar, obsesión que quedó formalizada en la prensa, y por el ataque a la moral que se atribuyó a dicha obsesión. No voy a ocuparme aquí del danzón, que está menos presente en las fuentes consultadas; sólo voy a dejar apuntado que el danzón fue parte de la reformulación de la canción como música de baile por parte de las editoriales de música, las cuales “danzonearon” algunas de las canciones mexicanas publicadas anteriormente.<sup>178</sup>

En 1917, Rubén M. Campos publicó un artículo que puede servirnos de punto de partida para entender el momento. Hay que hacer notar el capital cultural que Campos había acumulado ya para 1917 como hombre de letras y entendido de la música, y el peso que pudo haber tenido la objetivación acreditada que hace en este artículo de su conocimiento de lo social. Campos hace dos análisis. En el primero articula un conocimiento de la música para danza en México que acredita a ciertos géneros como nacionales; esto, a su vez, acredita su segundo análisis, el de la situación actual. De las danzas de importación en México, concluye que dos de ellas han sido adoptadas y adaptadas lo suficientemente como para constituir verdaderos géneros mexicanos: el vals lento [...] “y la danza habanera [que] ha llegado a ser un baile casi lento, cuando más ‘andantino’, por nuestra manera muelle de sentir el placer [...] de la danza”. Campos habla aquí de una transculturación de estas danzas extranjeras bajo el impacto de la manera mexicana de sentir el placer de bailar, con lo que moviliza también un conocimiento de lo social mexicano: los mexicanos somos gente a la que le gusta bailar despacito.

Para Campos, en 1917, los jóvenes compositores han descuidado la estilización de lo que podríamos llamar *nuestra* músicaailable —codificada

<sup>177</sup> El danzón parece haber sido un género más popular en el espacio de los cabarets, mientras que el foxtrot era más popular con las clases medias.

<sup>178</sup> La práctica de “danzonear” las canciones agradó a Esparza Oteo (ver su “Deja morena mía” danzoneada) pero no a otros. Tata Nacho, en correspondencia con Carlos Chávez escribió: “Si a Wagner no le conviene aceptar las canciones sin las condiciones de danzonearlas, no me empeño mucho en que las acepte. Mis canciones nunca las he soñado para danzones y aunque tenga que sacrificar mi popularidad y el dinero que puedan aportar, prefiero no hacer los danzones”, carta s.f., enviada de Nueva York antes del 8 de agosto de 1924. Desconocemos qué opinaba Ponce del danzón, y en particular de “Flores de Ponce” de Julio D. Suárez, versión danzoneada de “Estrellita” publicada el 13 de noviembre de 1919 por *El Universal Ilustrado* y dedicada “Al inspirado compositor y Maestro Manuel M. Ponce”.

anteriormente por compositores del prestigio de Juventino Rosas, Ernesto Elorduy y José de Jesús Martínez— y se han dejado seducir “por la novedad exótica de los aires norteamericanos, el ‘two-step’, el ‘One-step [*sic*]’, el ‘cake-Walk [*sic*]’”. A esta preocupación de carácter nacionalista, Campos añade una que está basada en la valorización y defensa de costumbres y comportamientos sociales descritos por él como tradicionales y moralmente recatados, es decir, como parte de un imaginario similar al de Ponce. Así, articula una serie de categorías de diferenciación en binarios de oposición:

[la] música americana, [lo extranjero] [es] muy propia para fracs y hombros desnudos [palabras código para pretensiones sociales y falta de moral], pero nada a propósito para nuestros bailes, en los que nuestras mexicanas todavía se atavían con un haz de claveles [código para sencillez y pureza] [...] Románticos somos [...] y por muchos años todavía seguiremos prefiriendo lo nuestro [...] lo que enseñaremos a amar a nuestros hijos para que sientan como nosotros sentimos cuando tuvimos quince años, y el más casto placer era estrechar una pequeña mano hoyuelada entre la nuestra [...] y reunir todo el valor heroico para [...] decirle [...] —¿Me concede usted este vals?<sup>179</sup>

107 |

Ponce, por su parte, se suma a voces como la de Campos con una condena implacable a “Su Majestad El Fox”, publicada en *México Moderno* en mayo de 1921.<sup>180</sup> Ponce expone el carácter político de lo que considera una invasión “yanqui”, abriendo su artículo con la carga emotiva del siguiente párrafo: “Tenemos que aceptar como un hecho irremediable, aunque vergonzoso, la conquista que en materia musical ha consumado en nuestro país la poderosa República del Norte” y concluyendo con el siguiente lamento sobre la falta de conciencia política de los jóvenes: “Y es triste, además, que nuestra juventud se entregue inconsciente en los brazos del conquistador, sin considerar que detrás del baile americano que nos invade, se dibujan, como una amenaza, los faldones del frac del tío Sam”.

Ponce critica el primitivismo de la música, afirmando que “nunca, ni los más atrasados pobladores de las selvas africanas imaginaron nada más genuinamente salvaje” y afirma su inferioridad moral al decir que “No habla a la inteligencia ni al corazón; se dirige únicamente a excitar el deseo del movimiento físico”. Congruente con el principio nacionalista de equiparar la

<sup>179</sup> Rubén M. Campos, “Los músicos populares mexicanos”, *El Universal Ilustrado*, 11 mayo 1917.

<sup>180</sup> Manuel M. Ponce, “S. M. El Fox”, *México Moderno* I/9 (1.º mayo 1921): 180-181.

música popular con el alma de una nación, Ponce declara que “esta cacofónica amalgama de ruidos y sonidos inarmónicos ¡es la expresión del alma norteamericana!”, a la cual opone “los *valse*s cadenciosos, las *danzas* lánguidas, los *jarabes* vernáculos [que] han cedido el campo al despótico conquistador”.

En efecto, a pesar de los deseos de Campos y Ponce, las nuevas generaciones de jóvenes mexicanos urbanos construyeron su identidad como tales en un proceso que dio la bienvenida a símbolos de la modernidad como la velocidad, productos industriales como los automóviles y los aeroplanos, modas radicalmente diferentes (como las faldas a la rodilla y los cortes de cabello estilo *flapper* y a la Boston), nuevas costumbres sociales como el cigarrillo (que las mujeres, al parecer, fumaban por legiones), la idea del amor libre, y los nuevos bailes de pareja, más rápidos y más abiertamente eróticos.<sup>181</sup>

El imaginario social de la modernidad es atacado y a la vez articulado por los periodistas. En efecto, encontramos en sus artículos etnografías virtuales de la sociedad a la cual, por lo demás, se dirigen, formalizando, objetivando y recirculando el conocimiento que obtienen de ella. Aparecen al principio artículos de autores extranjeros sobre las nuevas libertades femeninas en Francia y Estados Unidos, que además de ser reportajes tienen como función social la circulación de ideas “modernas”, provocando un recurrente intercambio semiosocial que eventualmente se sedimenta. Por ejemplo, “Las Costumbres Nuevas” publicado el 7 de agosto de 1919, es un diálogo ficticio entre dos personajes femeninos franceses sobre las costumbres que se popularizaron después de la Primera Guerra Mundial: las mujeres esperan hasta los veinticinco años para casarse, poseen dinero propio, salen solas a la calle, se pasean con amigas y sin chaperones, van a tango-tés, y hablan y bailan con el sexo opuesto con un mínimo de supervisión.<sup>182</sup> Ya en México, Magda Donato valida las nuevas costumbres dando respuesta, en “¿Pueden fumar las mujeres?”, a la carta de una lectora escandalizada porque las mujeres fuman:

Se escandalizan señoras de edad, algunos hombres de la categoría de los grñones [...] que hasta en tales menudencias creen adivinar una manifestación más de los progresos femeninos [...] ¿Quién más se escandaliza? En verdad no lo sé [...] no veo, por muchas vueltas que le dé, relación alguna entre un

<sup>181</sup> Jerónimo Coignard [Francisco Zamora], “Mundo, demonio y carne: el ‘Shimmy’”, *El Universal Ilustrado*, 12 mayo 1921.

<sup>182</sup> E. Set, “Las Costumbres Nuevas”, *El Universal Ilustrado*, 7 agosto 1919.

pitillo femenino —¡Tan fino!¡Tan grácil!— y esa entidad formidablemente austera, que se llama la Moral.<sup>183</sup>

En el terreno de la música, Rafael López reporta, desde los cabarés, que éstos han dejado de ser el lugar de reunión de los bohemios, y describe así lo que percibe:

las mujeres cruzan las piernas, descubriendo zapatos y pantorrillas, las parejas bailan foxtrot. Mozos vestidos de etiqueta circulan entre las concurridas mesas [...] los arcos de los violines sonámbulos chorrean un “jazz”, como gotas de un brebaje mixto, adecuado para provocar una locura tolerable y avivar la fantasía adormilada. [...] la orquesta se aventura en un “fox-trot” [...] Las parejas desfilan al son de la música, apelmazadas, juntas, fundidas [...] los hombres se apoderan de las mujeres en un abrazo omnímodo, como si las escaparan de un incendio donde no se presentan los bomberos [...] llama la atención cómo pueden despegarse al callar la orquesta. En mis tiempos no se consentían tamaños acercamientos; se bailaban los valeses y los two-steps, conservando las parejas entre sí una conveniente distancia, que bastaba para tranquilizar a los padres de familia y volver benévolas a las madres más exigentes.<sup>184</sup>

109 |

Por su parte, Jerónimo Coignard nos da su opinión personal al mismo tiempo que hace un reporte, de nuevo, casi etnográfico, de las opiniones sobre la música, lo extranjero y lo inmoral que se dan a conocer en una exposición de automóviles:

Hay ahí [...] un pronunciado ambiente extranjero. Puede ser que me sugiera la lectura de las marcas [...] [los] tecnicismos que no comprendo. Lo cierto es que [...] se me figura que todo está en inglés. En el salón de baile, los “banjos” gimen “fox-trotes” [*sic*] y “one-steps” [*sic*]. Hay damas que toman “whiskey”. Caballeros vestidos a la americana [...] Se opina que este baile [el shimmy] tiene una sensualidad antipatriótica. —Es contrario a la decencia —me decía cierto caballero nacionalista— y también contrario a nuestras tendencias raciales y a nuestra educación de entronque latino.

De pronto, por entre la seriedad industrial, poderosa y severa de dos tremendos camiones, distinguí a una chica que, juzgándose a salvo de indiscretos,

<sup>183</sup> Magda Donato, “¿Pueden fumar las mujeres?” *El Universal Ilustrado*, 5 febrero 1920.

<sup>184</sup> Rafael López, “Los Cabarets en México”, *El Universal Ilustrado*, 8 mayo 1919.

‘shimmiaba’ [...]. Se retorció dentro de la seda de su traje, se agitaba en rápidos movimientos epilépticos [...] como si bajo su cuello hubiese una blanca riña de palomas [...] Más tarde [...] lo vi completo [bailado por una pareja]. Ese trémulo revoloteo, ese combate columbino que llena de perturbadores estremecimientos los corpiños de las chicas, se realiza sobre la pechera de los bailadores [masculinos].<sup>185</sup>

En cuanto a los hombres, se les reprochaba que en su obsesión por bailar demostraban aspiraciones superficiales, vacuas, poco masculinas y poco productivas para la sociedad. Manuel Antonio Romero reportaba:

Estamos en una Academia. [...] Hay en la sala uno, dos, tres muchachos, de anteojos, risueños, orgullosos de sí mismos [...] hay en estos muchachos la vanidad enorme de bailar bien. Para ellos esto ha de ser más gloria que haber hecho las campañas de Napoleón, el Quijote o la fortuna de Rothschild. [Romero mismo, sin embargo, concede que:] El baile es un símbolo de nuestra era moderna. El baile se ha transformado de la misma manera que se han transformado nuestras costumbres [...] El baile moderno es la sensualidad hecha ritmo, placer pecaminoso, audaz y fuerte.<sup>186</sup>

110 |

Otros concuerdan:

Desde las danzas griegas [...] hasta los vertiginosos bailes modernos, no han sido más que manifestaciones artísticas adecuadas a la época y al temperamento de los bailarines. Ahora en la época de los automóviles y los aeroplanos, son las raudas vueltas del fox y del jazz.<sup>187</sup>

Así, una serie de temores a la desaparición de las buenas costumbres de antaño, la penetración cultural extranjera en momentos de intermitente amenaza política por parte de los Estados Unidos, la irrupción de las nuevas libertades femeninas, la aparente desmasculinización del hombre y lo que muchos percibían como el relajamiento de la moral, se cristalizan para muchos comentaristas en su objeción a los nuevos bailes. Y a estos bailes, que a pesar de muchos opositores se transculturizan y naturalizan ya en México,

<sup>185</sup> Jerónimo Coignard, “Mundo, Demonio y Carne: el ‘Shimmy’”.

<sup>186</sup> Manuel Antonio Romero, “El Baile en México”, *El Universal Ilustrado*, 29 abril 1920.

<sup>187</sup> Anón., “La Evolución del Baile”, *El Universal Ilustrado*, 11 septiembre 1919.

más de un autor contrapone, como defensa, el elogio de géneros nacionales, tradicionales y rurales como el jarabe y la canción mexicana. Así, el fox y la canción articulan dos imaginarios en contradicción.

Rafael Vera de Córdoba, por ejemplo, nos pregunta:

Cuantas veces, en una reunión familiar, en un espectáculo público, habréis sentido la nostalgia de la canción mexicana, y en medio de los fox-trots intervencionistas, de los Rag-times semi-bárbaros, ha brotado la canción nuestra, como un himno nacional de nuestro sentimentalismo, y ha vibrado nuestro ser, con el verso popular y la melodía expresiva de nuestros cantos.<sup>188</sup>

Pero la situación, y los procesos de intercambio semiosocial, son más complicados que un simple antagonismo. Hemos visto ya la reformulación discursiva y musical de la canción como música articuladora de lo moderno mexicano. Ahora el frac ya no es símbolo de sofisticación extranjerizante sino de distinción, y la canción, finalmente, se viste de frac. Vera de Córdoba continúa:

otras veces, esos mismos cantos de un valor intrínseco innegable, son para ciertos refinamientos musicales, algo incompletos; y nuestro amor por ellos, clama por los orfebres de la armonía, [...] que sepan tallarlos [...] para elegantizarlos y ennoblecerlos. Ponce, el admirable maestro, José Pomar [...] ya han hecho, piadosamente, una obra intensa en nuestro folklorism [*sic*] musical, y cuatro cantantes entusiastas se lanzarán en breve a la más noble de las cruzadas musicales [...] Ángel Ferreiro, Luis G. Saldaña, Mario Talavera, [y] José A. Pantoja serán nuestros heraldos cancioneros [...]. [los cita] “nuestra mayor satisfacción será hacer sentir nuestra música en todos los círculos sociales de nuestra Patria; nos haremos espectáculo, recorreremos los salones bien, y vestiremos, no ya el traje de charro, tan choteado y prostituido en varietés de ínfima categoría, sino el traje de noche, el frac [...] Si nuestras canciones están vestidas de marquesas, ¿no es justo que nosotros las rindamos toda la elegancia que merecen?”

III |

Finalmente, los compositores mexicanos adoptan ahora también el fox. Júbilo, en “Visiones de México: nos ayancamos”, se queja:

<sup>188</sup> Rafael Vera de Córdoba, “Los Rápsodas Mexicanos”, 2 febrero 1922.



magno disparate que hemos hecho prohiendo con tanto amor el baile y la música de nuestros primos. [...] Tengo dos amigos músicos que [...] Antes, escribían danzas, minués y vales, y eran, entonces, dos amigos agradables que se expresaban con claridad y sencillez. [Ahora] hablan en “fox”, que es el lenguaje universal de los empleados [...] que piruetean al compás de “Plenitud” o de las mecanógrafas o colegialas cuya máxima aspiración en la vida es hacer con perfecta habilidad la “gaonera” o el “paso de camello”. Nunca perdonaré a mis dos amigos [José Alfredo Palacios y Manuel Esparza Oteo] que hayan escrito “Mi querido capitán”, “Los Pavitos”, “Estambul”, y “Colombina”. El “jazz”, el cine, el chicle, los zapatos, el traje y el corte de pelo a la Boston han formado un sindicato de absurdos para ponerse al servicio de un absurdo mayúsculo, los “dancing”.<sup>189</sup>

Finalmente, el fox se apodera no sólo de la músicaailable sino también y sobre todo del teatro de revista o de género chico: Birrotteau, en su reseña de la revista *El Cuatezón Diputado* de Guz Águila y José Alfredo Palacios, nos dice de la música que “Alegre y retozona no deja de agradar [...] Losailables adaptados de conocidos trozos de ópera [...] fueron bisados en su totalidad pero desgraciadamente el maestro Verdi no pudo presentarse en escena para dar las gracias al auditorio por el “Miserere” de “El trovador” hecho fox-trot y el “Caro Noma” [sic] de “Rigoletto” adaptado a este mismo compás”.<sup>190</sup>

112 |

En efecto, musicalmente la revista —de la que hablaré más adelante— era ecléctica y utilitaria, casi mercenaria. La escritura, musicalización y producción era muy rápida, en ocasiones a ritmo de una revista por semana, y los autores y compositores adaptaban, copiaban, plagiaban y se autoplagiaban sin remordimientos. Pendiente siempre del gusto del público, la revista adoptó el foxtrot sin reservas, y aunque este género en ocasiones pudo representar lo extranjero, más frecuentemente servía simplemente para que principales y tiples o vicetiples lucieran las piernas. Así como para los compositores de música popular, para los autores y compositores teatrales no había contradicción alguna entre el nacionalismo manifiesto, por su temática y por su origen, de la revista y la nacionalidad de origen de su contenido musical. Es más, la revista y el foxtrot fueron orgullosos representantes de la nueva moral, el erotismo moderno y la nueva posición de la mujer.

<sup>189</sup> Júbilo, “Visiones de México: Nos ayancamos”, *El Universal Ilustrado*, 23 marzo 1922.

<sup>190</sup> Birrotteau, “La Semana Teatral”, *El Universal Ilustrado*, 10 febrero 1921.

### LA REVISTA TEATRAL: ÁMBITO DE ARTICULACIÓN Y CIRCULACIÓN DE LA MÚSICA COMO FORMA DE CONOCIMIENTO SOCIAL DE LO MEXICANO

Ya en 1919, Ponce había formalizado una serie de categorías de identidad y alteridad sobre los mexicanos homologadas a géneros musicales. Gracias a su labor de selección y clasificación como folklorista —un profesional del conocimiento— Ponce asegura haber podido *comprobar* que los cantos del norte, de ritmos rápidos y decididos como los de “La Valentina” o “La Adelita” reflejan el carácter audaz de los fronterizos; que las melodías lánguidas del Bajío, como en “Soñó mi mente loca”, interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; que las canciones costeñas (“A la orilla de un palmar”) nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales; y que los cantos populares en todo el país encierran en su sencillez la vida entera del pueblo. Así es, pues, la comunidad imaginada de la nación a la que pertenecemos, y que interiorizamos aun sin haber ido nunca al norte, al Bajío, o al mar. Una comunidad semejante, aunque no idéntica, como veremos, es la que articulan los profesionales del teatro popular alrededor de la canción, en esos mismo años de finales de la Revolución y principios de la década de 1920.

Recordemos primero algunos de los elementos que hicieron del teatro popular, en particular el teatro de revista, un medio masivo y central de la construcción de la nación. El teatro de zarzuela de género chico y/o teatro de revista es un género menor de teatro derivado de la zarzuela y, para fines de la década de 1910, con gran influencia ya del teatro de variedades francés y de los Estados Unidos. El teatro de revista no tenía grandes pretensiones de respetabilidad —aunque sus actores eran verdaderos profesionales del mismo— y debía su popularidad a la feliz combinación de análisis social, comentario político, espectáculo y *burlesque*. La estructura de una revista era muy simple y estereotípica. Consistía en un prólogo y un solo acto dividido en cuatro o más cuadros. El prólogo sentaba el tono general de la obra e introducía a los personajes principales, a menudo dos, que podían ser humanos pero también objetos como frutas, utensilios, periódicos, instrumentos musicales o monedas y billetes. Los personajes principales caminaban por el escenario, comentando y cantando sobre los eventos presentados en los cuadros, hilados por un hilo dramático más bien tenue. Los cuadros combinaban escenas líricas y dramáticas y contenían diálogos picarescos, a menudo en cuplés rimados, danzas y canciones. Factor crucial en la dinámica de la revista eran, como se sabe, las tiples, actrices/cantantes femeninas principales, y las vicetiples, que adornaban el escenario en diferentes grados de desnudez.

Las revistas terminaban siempre con un despliegue apoteósico de vestuario, danza y música a cargo de toda la compañía.

Los autores de las revistas eran casi siempre periodistas, gente con habilidad para escribir que durante el día recorrían la Ciudad de México, atrapaban la voz de la calle y el humor popular, visitaban los centros de poder como el Ayuntamiento, la Cámara de Diputados, o Palacio Nacional, y tomaban el pulso político de los habitantes de la ciudad. De hecho, era ampliamente reconocido que la revista era un sitio donde la información política circulaba, se intercambiaba y se manipulaba. Los autores de la revista informaban a su público de eventos que aún no se habían o no serían nunca llevados a la prensa, y sus sátiras y parodias registraban la opinión pública a la vez que la formaban. Además de los escritores —que como autores son especialistas del conocimiento— había críticos especializados de teatro —que en ocasiones eran también autores— y que de la misma manera hacían circular no sólo su opinión sino aquella que recogían del público, las redacciones de los periódicos y la misma calle. Aunque el tono era a menudo ligero y humorístico, la crítica artística y social podía ser implacable.

114 |

Gran parte de la práctica de representación de la revista descansaba en la posibilidad y la disposición de improvisación por parte de los actores, en interacción con el público. A veces, actores y público competían por inventar los albures más atrevidos e ingeniosos; otras veces, la agresividad de un sector a otro del público o bien hacia los actores ascendía, poniendo en peligro la representación y a los mismos. A menudo actores y autores tomaban la temperatura del público y se empañaban en devolverles una crítica política y social aun más mordaz. La revista fue, entonces, un género intensamente participatorio donde el público podía reconocerse a sí mismo, a sus vecinos y a sus antagonistas sociales: habitantes de barrios pobres, vendedores de mercado, payos, vagabundos y marihuanos, soldados, comadres, generales hechos sobre la marcha, líderes revolucionarios, diputados corruptos y candidatos presidenciales.

La perspectiva que el público recibía de los eventos era, pues, la perspectiva localizada y cotidiana, a menudo dolorosa, de la calle. Sin el beneficio que da el conocimiento retrospectivo, los habitantes de la Ciudad de México no pensaban, evidentemente, en los asuntos de mayor alcance que estaban en juego en ese momento para la ciudad y la nación. Lo que vemos en la revista es entonces el impacto confuso e inmediato de dichos asuntos en su vida diaria, y con ello, la necesidad de concentrarse en la comunidad concreta de bien y malhechores: no una comunidad imaginada sino la tangible y coti-

diana. Evidentemente, el conocimiento de lo social articulado por autores y actores estaba siempre cerca o formaba parte del conocimiento intuitivo de lo social. Por la misma razón, cuando la revista representaba deliberadamente lo mexicano, este adquiriría, a través de las prácticas de representación de la revista, un peso que ayudaba a objetivar y sedimentar el conocimiento así producido de lo nacional.

De 1913 en adelante, y con mayor énfasis a partir de 1918, la revista se convirtió también en un lugar de negociación y creación de símbolos específicamente nacionales.<sup>191</sup> Esta tendencia comienza con gran fuerza con *Las Musas del País* de José F. Elizondo y Xavier Navarro y música de Fernando Méndez Velázquez, revista pro-Huerta y anti-Estados Unidos que parodiaba a la zarzuela española *Las Musas Latinas*. A partir de 1918, en particular después de la presentación de *La Tierra de los Volcanes* —revista nacionalista de Carlos Ortega, Pablo Prida y Manuel Castro Padilla, con la participación de Adolfo Best Maugard y Roberto Montenegro y subvencionada por el Estado— muchas revistas incluyeron cuadros mexicanos, con música mexicana regional, que se entendían como un ejercicio de autoconocimiento nacional a través del turismo virtual que ofrecía la revista en sus diferentes cuadros. Más aun, a partir de 1913 el jarabe y la canción mexicana empezaron a tener en ella un lugar asegurado, a menudo primario, en cuadros costumbristas que con frecuencia incluían la presencia de charros y chinas poblanas.

De acuerdo a una reseña anónima de la obra *La India Bonita*, de Julio Sesto, con música de Jesús Corona y María Conesa en el papel estelar, el teatro de género chico o de revista “comenzó su azarosa vida por los jacalones del barrio con chistes gordos y gestos impúdicos” y fue gracias a María Conesa que este tipo de teatro formó parte del repertorio de teatros como el Fábregas o el Colón, con una audiencia que sin ser de élite, disponía de hábitos y posibilidades de consumo de otro tipo.

<sup>191</sup> Mi análisis del teatro de revista o teatro de género chico en estos años está basado en reseñas de teatro aparecidas en *El Universal Ilustrado*, en su mayor parte anónimas o firmadas por autores con seudónimos, y en los textos clásicos sobre el género: Luis Reyes de la Maza, *El Teatro en México durante la Revolución (1911-1913)* (México: Escenología, 2005); Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana* (México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956); Pablo Dueñas, *Las divas en el teatro de revista mexicano*, (México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, Dirección General de Culturas Populares, 1994); *El país de las tandas: teatro de revista, 1900-1940* (México: Museo Nacional de Culturas Populares, 1984).

María Conesa y estos espacios teatrales, en otras palabras, acreditaron desde un principio no sólo al teatro de revista sino también a sus contenidos: así, la Conesa “exigió piezas mejor escritas, algún ingenio en los diálogos y gastó mucho dinero en decoraciones y vestuario. Así los autores mexicanos empezaron a ser tomados en cuenta y la popularidad de las canciones del bajío [*sic*], la Sandunga de Tehuantepec, los bailes de las mestizas yucatecas, el rebozo y el sombrero jarano adquirieron carta de ciudadanía en los mejores tabladros de la ciudad”.<sup>192</sup>

El conocimiento social de lo mexicano que circulaba en el teatro tenía como base la canción mexicana y géneros afines. Los cuadros típicos podían ser costumbristas y nostálgicos de un pasado formalizado como nacional, o bien podían articular de manera performativa características de ciertas poblaciones regionales que se movilizaban y recirculaban entre el público como características nacionales en potencia, en las cuales la nación entera podría reconocerse simbólicamente. Esta práctica, adoptada después por el cine nacional, contribuiría eventualmente a la homogeneización cultural propia del nacionalismo. Las regiones favorecidas por la revista eran a menudo Yucatán, Tehuantepec, y sobre todo el Bajío. Con la subida de Álvaro Obregón al poder el Norte se volvió también un objeto de producción de conocimiento de lo social. Dentro de este mundo de tipos y músicas regionales, el jarabe, las chinas y los charros ocupaban el lugar más alto.

116 |

A pesar de la rapidez con que la revista se producía, muchas canciones y piezas bailables tuvieron gran éxito de público y fueron publicadas enseguida por las casas editoras de música. Lauro D. Uranga, Germán Bilbao, José Alfredo Palacios, Eduardo Vigil y Robles y Manuel Castro Padilla fueron compositores de teatro cuya música fue publicada expresamente como éxito de alguna revista en particular. Entre los géneros publicados se encuentran por supuesto, el foxtrot y la canción mexicana.

La “Canción lagunera”, de la revista *Verde, Blanco y Colorado* (estrenada el 3 de enero de 1920) de Carlos Ortega y Tirso Sáenz con música de Manuel Castro Padilla, es un ejemplo de ello.<sup>193</sup> El texto de la canción articula un conocimiento específico de la región lagunera del norte de México,

<sup>192</sup> Anón, “La India Bonita: gran éxito del Teatro Colón”, *El Universal Ilustrado*, 17 marzo 1921.

<sup>193</sup> La portada de *El Universal Ilustrado* del 22 enero 1920, llevaba a María Conesa y Miguel Wimer vestidos de charro y china poblana, como actores de la zarzuela *Verde, blanco y colorado*; sin embargo, el número no contenía una sección de crónica dedicada al teatro.

su geografía y su industria, mencionando al río Nazas, la ciudad de Torreón y el cultivo de algodón típico de la zona. Al mismo tiempo que circunscribe y particulariza a la región, el texto incorpora una serie de palabras e imágenes con una connotación ya formalizada como mexicana, y en particular, del Norte: Adelita, Juana la Soldadera, mujeres que andan entre las balas “onque se mueran”, nortañas guapas de ojos de tentación y pies pequeños como piñón, charros de Torreón y la canción “Cielito lindo” acompañada por guitarras. Así, el texto habla de amores y desamores, temas reconocidos de la canción mexicana, y moviliza las imágenes de las soldaderas, las guitarras y los charros que, como las canciones “Cielito lindo” y “La Adelita”, ya poblaban el imaginario mexicano en 1920.

Pero la “Canción lagunera” también refuerza y rearticula otras imágenes relacionadas con la población del norte de México —no en balde Obregón estaba en plena campaña electoral— recientemente propuestas por la revista, como la belleza de los ojos nortños (tema de la canción “La nortña”, éxito de la revista 19–20 de José F. Elizondo y Eduardo Vigil y Robles) y la existencia de chihuahueñas y charros de Tamaulipas, temas de otras canciones recientes de Castro Padilla. Las imágenes de “Canción lagunera” se añaden así a un conocimiento social de lo mexicano ya sedimentado, como recursos potenciales adicionales para la articulación simbólica y por lo tanto, la generación de la comunidad imaginada de la nación mexicana.

Musicalmente, la “Canción lagunera” establece una relación con otras canciones mexicanas por su armonía sencilla, su dramatización del IV grado, y las fórmulas melódicas cadenciales descendentes que se usan en la melodía, precisamente como una fórmula, de principio a fin (ejemplo 3.5.). La estructura seccional (A-E), así como el hecho de que la canción se mueve abruptamente a la tonalidad de la dominante en su última sección sin volver más a la tónica —características totalmente al margen de preocupaciones organicistas como las que podría haber tenido Ponce—, se deben probablemente a la función teatral de la misma. El ritmo del acompañamiento se transforma sin transición en ritmos claramente programáticos de acuerdo a las necesidades del texto: un ritmo de barcarola articula musicalmente la imagen del río Nazas, y un ritmo de acompañamiento de guitarras codifica a este instrumento y sus prácticas como lo nacional. Así, no sólo la letra sino la topología musical misma de la *Canción lagunera* acrecienta el potencial de objetivación y sedimentación de este tipo de conocimiento de lo regional, al amparo de la simbología ya establecida de la canción mexicana.

Ve - rás en la ro - me - ri - a qué Nor - te - ñas tan re - gua - pas

can - tan - do Cie - li - to lin - do al com - pás de sus gui - ta - rras\_\_\_\_\_

EJEMPLO 3.5. Manuel Castro Padilla, “Canción lagunera”, compases 34-41.

Cualquiera que haya sido su contexto dramático particular, los cuadros y músicas mexicanistas de la revista se entendían siempre como esfuerzos de revaloración, preservación y difusión, y por ende de representación de lo nacional. La simbología de lo nacional no se limitaba, sin embargo, a una representación de lo mexicano basada en la tradición y las costumbres, acompañada de música formalizada ya como tradicional mexicana y portadora perdurable de la identidad mexicana. Las revistas, como dijimos, hacían un comentario crítico a los sucesos políticos de actualidad y la patria, el pueblo o la nación eran a menudo representados por el personaje de una mujer cortejada o acechada por países extranjeros o candidatos presidenciales. En estos casos, cuando el personaje de la patria o del pueblo hablaba lo hacía con extrema picardía, y cuando cantaba o bailaba lo hacía al son de una música —por ejemplo el foxtrot— que no necesariamente tenía una connotación nacionalista o mexicana a priori. La simbología de la revista era polivalente y muchas veces lo nacional estaba representado de múltiples maneras y con múltiples connotaciones extras. La revista presenta, por ende, una textura simbólica muy compleja, efímera, volátil y performativa en la que la música y su país de origen no tienen una relación de uno a uno con los símbolos e ideas presentados en el escenario. Finalmente, por su aspecto performativo, su capacidad de movilizar y hacer llegar a la población contenidos rápidamente cambiantes, y por su difusión nacional, la revista pone en circulación un imaginario social mucho más extenso, homogeneizante por su alcance masivo y a la vez heterogéneo en sus contenidos, a los cuales sin embargo arquetipa y jerarquiza.

### LA MASIFICACIÓN DEL CONOCIMIENTO SOCIAL DE LO MEXICANO A TRAVÉS DE INICIATIVAS FEDERALES DE EDUCACIÓN

El primer intento sistemático, masivo y prolongado de construcción de la identidad nacional por parte del Estado comenzó con el régimen de Álvaro Obregón y fue dirigido mayoritariamente por José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional primero, y Secretario de Educación Pública después (en total, 1920-1924). Si bien la concepción vasconcelista de México era la de una nación de raza mixta, México debía poseer una cultura inconfundiblemente hispana y occidental. Dos consecuencias importantes se desprenden de esta estrategia cultural: una, que los bienes culturales destinados a la población general debían ser de origen o carácter hispano; otra, que la cultura que se trató de producir fue una cultura de masas, en la que se privilegiaron ciertos bienes culturales y ciertos medios masivos de distribución de los mismos.

Paradójicamente en apariencia, Vasconcelos despreciaba a la pintura y dejó muchas decisiones estéticas en manos de los pintores a los que llamó a colaborar. En cambio, la música era su arte favorito y tenía un lugar privilegiado en su concepción neoplatónica de la sociedad y la historia.<sup>194</sup> Quizá por eso mismo, Vasconcelos decidió controlar directamente su proyecto musical, que no incluyó la participación de los compositores profesionales ni el apoyo a la música mexicana de concierto. En palabras de Vasconcelos:

Como ministro de la Educación Pública no tengo derecho de tener preferencias entre los pintores y los escultores. Me limito a procurar ofrecer a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo. En lo individual me confieso responsable de juzgar a la pintura como un arte servil, cuando no caricaturesco [...] Se ha pintado mucho en los últimos tres años. A todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos [...] Después les he dicho que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: que pinten pronto y que llenen muchos muros: velocidad y superficie. Como sé que tienen talento, con eso basta. En realidad, estimo a los pintores, y creo que si tuviéramos una generación de músicos comparable a la de los pintores en producción autóctona y abundante, el nombre de México correría por el mundo.<sup>195</sup>

<sup>194</sup> Para un análisis de la filosofía y la práctica vasconcelista en torno a la música ver los capítulos 2 y 3 de Leonora Saavedra, "Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and The Politics Of Modern Mexican Music", tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2001.

<sup>195</sup> Ortega [*sic*], "José Vasconcelos", *El Universal Ilustrado*, 23 noviembre 1923.



En el área de la música, la energía de Vasconcelos se concentró en dos áreas. Primero, la educación primaria de los niños de todo el país debía incluir como parte fundamental la educación musical en forma de canto escolar, con un repertorio de canciones con textos en español y consideradas como tradicionales o por lo menos claramente hispánicas, en ocasiones producidas por encargo de la Secretaría de Educación Pública. Segundo, la práctica musical fue llevada en forma igualmente masiva a secciones poco privilegiadas de la Ciudad de México en forma de orfeones o coros organizados por la Dirección de Cultura Estética, en los cuales miembros de las clases trabajadoras aprendían canciones con textos en español, así como selecciones de zarzuela española. La culminación de ambas iniciativas fue la presentación de tanto escolares como obreros en festivales masivos, a menudo al aire libre, donde coros de cientos de niños y adultos cantaban para públicos de miles de personas, acompañados por orquestas típicas (cuya práctica también se fomentó) o por las bandas militares y de policía. Estos espectáculos a menudo se convirtieron en explosiones catárticas de sentimiento nacional, estimulado por la participación de las masas, el repertorio en español y la inevitable conclusión con el himno nacional.<sup>196</sup> De esta manera, la distribución masiva de canciones en español a través de la educación pública y de festivales igualmente públicos puede verse como el equivalente en música del lema “velocidad y superficie” que Vasconcelos diera a los muralistas.

120 |

La canción mexicana, en sus múltiples versiones y con sus múltiples articulaciones del conocimiento social de lo mexicano, tuvo un lugar especial en el repertorio de escuelas, orfeones y festivales, obteniendo así una difusión masiva y recurrente que contribuyó a la sedimentación de dicho conocimiento. Las íntimas canciones y arreglos de Ponce fueron cantados masivamente, en versiones a una o dos voces corales y con un acompañamiento probablemente sencillo, más parecido a aquel que produjeron otros compositores de canciones que a las relativamente sofisticadas armonías y texturas de sus versiones para piano. La Secretaría de Educación Pública también adoptó como parte de su repertorio las canciones urbanizadas que con mayor o menor fidelidad al modelo ponciano compusieron sus seguidores. Finalmente, conscientes de

<sup>196</sup> Una suerte de declaración de principios de la Dirección de Cultura Estética fue publicada en “Informe de las labores desarrolladas por la Dirección de Cultura Estética”, *Boletín de la Universidad*, 4.ª época, III/6, agosto 1921, 221. Para un descripción de los resultados del proyecto ver, además de Saavedra, “Of Selves and Others”, Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)* (México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1928) 152.

la enorme popularidad y el impacto político de la revista, Vasconcelos y su administración también incluyeron en sus festivales éxitos derivados de las revistas de la época, así como extractos de las zarzuelas españolas que competían en popularidad con las revistas mexicanas en los teatros de la ciudad. La tabla 3.1 muestra el programa del festival al aire libre del 14 de agosto de 1921, que incluyó música de o arreglada por Miguel Lerdo de Tejada, y los compositores teatrales Eduardo Vigil y Robles y Manuel Castro Padilla.

Obra y compositor o arreglista	Intérpretes
<i>Virgilio</i> . Obertura. A. Hermosa	Banda de Gendarmería. Arturo Rocha, director.
“La norteña”. Canción mexicana. Eduardo Vigil y Robles [de la revista 19-20, 1919] “Ya brilla la aurora”. Canción mexicana. A. Meza	Coro de 1500 alumnos de las Escuelas “Ignacio M. Altamirano”, “Artes y Oficios”, “José María Iglesias”, “Miguel Lerdo de Tejada”, “Padre Mier”, “Enrique Olavarría y Ferrari”. Banda.
“La mariposa de colores”. Escena lírica. Señora M. D. de Nieto	Alumnos de la Escuela Primaria Anexa a la Normal de Maestras.
Ejercicios de gimnasia	Alumnos de la Escuela “Artes y Oficios”.
“México bello”. Escena mexicana. Miguel Lerdo de Tejada	Alumnos de la Escuela Primaria Anexa a la Normal de Maestras.
“La pajarera”. Canción mexicana. Manuel Castro Padilla [arreglada para la revista <i>La Tierra de los Volcanes</i> , 1918]	Coro de 1500 alumnos de las Escuelas “Ignacio M. Altamirano”, “Artes y Oficios”, “José María Iglesias”, “Miguel Lerdo de Tejada”, “Padre Mier”, “Enrique Olavarría y Ferrari”. Banda.
Himno Nacional	[Intérpretes y público]

TABLA 3. 1. SEP, Dirección de Cultura Estética. Séptimo Festival al Aire Libre, domingo 14 de agosto, 1921, 11: 45 a.m., Tribuna Monumental del Bosque de Chapultepec.

No fue la canción mexicana, sin embargo, lo único que Vasconcelos tomó de la música y el teatro populares. Vasconcelos sostuvo que el énfasis en las canciones mexicanas era una estrategia para contrarrestar el impacto del foxtrot en México.<sup>197</sup> Sin embargo, no siempre fue así. “La norteña” de Vigil y Robles es una canción mexicana que ensalza las virtudes de la mujer mexicana del Norte, extendiendo, como tantas otras canciones de la época, el conocimiento de la comunidad nacional imaginada hasta el norte del país. Sin embargo, “La norteña” simultáneamente propone un imaginario en el que lo moderno es constitutivo de lo mexicano. “La norteña” toma el compás binario y la alternancia de tónica y dominante en las notas del bajo que son propias de la polka, género popular en el norte de México (ejemplo 3.6.). Sin embargo, la melodía toma sus figuras rítmicas, en especial las síncopas, del foxtrot: “La norteña” es una polka foxtroteada.<sup>198</sup>

122 |

The image shows a musical score for the song "La norteña". It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line: "Tie - ne los o - jos tan zar - cos la nor - te - ña de mis a - mo - res,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a polka or foxtrot. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

**EJEMPLO 3. 6.** Eduardo Vigil y Robles, “La norteña”, compases 9-12.

Carlos Chávez, quien era inspector de Orfeones en 1924, hizo una crítica fulminante no sólo a las prácticas educativas que se llevaban a cabo en ellos sino sobre todo al repertorio enseñado:

Me parece inútil insistir aquí en la trascendencia de fomentar en el pueblo sus elementos “de sangre” mediante la música india y española pura, así como sobre la importancia de que tal música sustituya a la música española de zarzuela, vieja y fea, a la “canción de cuidad” (nombre que me parece apropiado a la plaga de “casitas” etc. de corte cursi y ambiente más cursi) así como al

<sup>197</sup> Vasconcelos, “De Robinson a Odiseo: pedagogía estructuralista”, en *Obras Completas*, vol. 2, 1684-85.

<sup>198</sup> “La norteña”, con letra de José F. Elizondo, fue estrenada en la revista *19-20*, a fines de 1919. Cabe decir que éste no es un ejemplo único. Como bien decía Ponce en “SM el fox”, los foxes mexicanos tomaron todo tipo de personalidades exotizantes y los había gitanos, árabes, castellanos, etc.

fox-trot latino que solamente tiene de común con el negro-anglosajón, el nombre y el compás.<sup>199</sup>

En otro reporte, Chávez, asimismo, criticaba que:

La disciplina y el interés de los obreros es digna de elogio. La disciplina artística es también encomiable; no así a mi entender, los cantos que se ponen allí como en otros Centros a que ha me he referido en otras ocasiones. Para no citar más que un caso, diré que tuve la pena de escuchar el Fox “Las Pelonas” que semanas antes había tenido el gusto de escuchar a María Conesa en el Teatro Lírico; las coplas eran también las mismas, y aunque yo no creo en la inocencia universal, no creo sin embargo que para hacer CULTURA ESTÉTICA haya necesidad de hacer alusión a las niñas solteras y a las señoras casadas o viudas en sus relaciones de vida privada con sus novios o sus maridos.<sup>200</sup>

“Las Pelonas” fue otra canción de enorme popularidad en la que un refrán cantado en claro estilo de foxtrot en cuanto a su instrumentación jazzística, su ritmo sincopado y su polifonía rítmica, alternaba con trozos de canciones y bailes ya reconocidos como arquetípicamente mexicanos como el “Jarabe tapatío” o “Jesusita en Chihuahua”. La letra de las secciones en fox hacía un comentario mordaz sobre las nuevas modas femeninas, como el cabello y las faldas cortos, y la falta de seriedad y compromiso en las relaciones de pareja que tales modas —se suponía— invitaban.<sup>201</sup> He aquí unas cuantas coplas:

123 |

<sup>199</sup> Reporte de Carlos Chávez a Joaquín Beristáin, Jefe del Departamento de Cultura Estética de la SEP y mano derecha de Vasconcelos en asuntos musicales, 6 agosto 1924 (Fondo Chávez, Archivo General de la Nación). Chávez había tomado conciencia de las diferencias entre la música afro-americana que había escuchado en Harlem en el invierno de 1923 y la música de Tin Pan Alley que era el modelo de los foxtrots mexicanos. Huelga decir que las protestas de Chávez cayeron en oídos sordos. Chávez se refiere en este párrafo a “La casita”, canción sumamente popular de Felipe Llera. El subrayado es de Chávez.

<sup>200</sup> Reporte de Carlos Chávez a Joaquín Beristáin, 27 septiembre 1924. Énfasis original.

<sup>201</sup> El mote de “pelona” fue aplicado en México en los años 20 a mujeres con el bello estilo *flapper*.

Las modas de las pelonas yo se las voy a cantar  
 Pues ahora se ven muy monas, cuando salen a pasear  
 No creas que yo te quiero porque te miro la cara  
 Que muchos van a la feria, ven y nunca compran nada  
 Se lo digo a las personas, aquí traigo mi camión  
 Pa'llevarlas y pasearlas, de purito vacilón

“Las Pelonas” articula musical y textualmente el conocimiento encontrado y contradictorio de lo mexicano y lo moderno/extranjero que, como hemos visto, se debate en los años veinte entre los productores de conocimiento social tanto formalizado como intuitivo —es decir, en la sociedad, de hecho, que se construye como mexicana—, en una síntesis que a la vez que expone la contradicción, propone su nueva indivisibilidad.

124 |

En conclusión, a pesar de la fuerza política del Estado, y contrariamente a las versiones de la historia de la formación cultural del México moderno que quisieran ver en la cultura nacional y nacionalista un instrumento exclusivamente de autolegitimación del Estado, impuesto desde arriba, la construcción de los símbolos musicales del imaginario nacional que privilegió el Estado fue el producto de diferentes propuestas generadas por un gran número de agentes históricos: el Estado, la cultura popular, el mercado de productos culturales, y agentes individuales como Ponce, Vasconcelos, los compositores de música popular, los editores de la misma o los empresarios teatrales. Así, la escuela, los espacios públicos al aire libre subvencionados por el Estado, las salas de conciertos, la prensa, el teatro de revista y el mercado tanto impreso como fonográfico de música popular yailable, fueron los agentes más importantes de masificación del conocimiento social producido por los profesionales del conocimiento que hemos estudiado: músicos, cantantes, actores y autores, periodistas y líderes políticos. Este conocimiento, a partir de articular categorías de identidad o pertenencia —lo que somos— y de diferencia o alteridad —lo que no somos—, es el que crea, propongo yo, a la nación mexicana.

## CAPÍTULO 4.

# EL “PROBLEMA INDÍGENA” DE LOS COMPOSITORES MEXICANOS

125 |

En mayo de 1940, Carlos Chávez escribió una pieza corta para alientos y percusión que tituló inicialmente *Xochipilli-Macuilxóchitl*. En el programa del estreno el 16 de mayo de 1940 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el título iba seguido de una especie de explicación: “música para instrumentos anteriores a la Conquista (siglo XVI)”.<sup>202</sup> *Xochipilli* figuró como la primera composición en un concierto diseñado por Chávez para “dar una idea del desarrollo histórico de la música en México”.<sup>203</sup> El concierto, repetido dos veces al día durante dos semanas, era la contraparte musical de una exposición monumental de arte llamada “Veinte siglos de arte mexicano”. Presentada por Nelson A. Rockefeller, presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, gracias a los recursos combinados del museo y del gobierno mexicano, la exposición presentaba artes populares así como pintura y escultura desde la Época Prehispánica hasta el siglo XX, incluyendo obras contemporáneas por los ya célebres muralistas Diego Rivera,

---

<sup>202</sup> Carlos Chávez, “Introduction”, (introducción a) *Mexican Music: Notes by Herbert Weinstock for Concerts Arranged by Carlos Chávez as Part of the Exhibition Twenty Centuries of Mexican Art* (Nueva York: Museum of Modern Art, Mayo 1940), 5.

<sup>203</sup> Chávez, “Introduction”, 5.

José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros —los contemporáneos de Chávez. En un comunicado de prensa del 21 de febrero de 1940, el Museo había prometido que la exposición daría “al público de Estados Unidos la oportunidad de ver y estudiar el arte del México de hoy en el contexto de su pasado cultural”. Y seguía:

[La exposición ...] abarcará numerosos siglos y numerosas millas. Trazará la cultura de México a través de veinte siglos de su evolución, mostrando, en primer lugar, la grandeza de su pasado prehispánico, luego el esplendor de la era colonial y, finalmente, la fuerza y vigor del periodo moderno. Las artes populares y folklóricas de todos estos periodos estarán representadas también porque forman una parte colorida y persistente de la vida del pueblo mexicano.<sup>204</sup>

El comunicado otorgaba a Chávez una misión clara, pero diseñar un programa musical que se aproximara a lo que la exposición prometía hacer no era tarea fácil. Chávez incluyó dos danzas de su ballet modernista de 1925 *Los cuatro soles*, basado en un mito precolombino, como la pieza final, representando la fuerza y el vigor del arte moderno mexicano. Una misa de estilo preclásico de José María Aldana (1758-1810), en arreglo de Candelario Huízar, llenaba el espacio reservado para la Colonia. Finalmente, una serie de arreglos por parte de músicos asociados con Chávez como Luis Sandi, Vicente T. Mendoza, Gerónimo Baqueiro Fóster y Blas Galindo, de melodías usadas en géneros como la canción, el huapango y el corrido así como por los indígenas contemporáneos Yaqui, representaban la música tradicional y la música popular de los siglos XIX y XX. El problema principal estribaba en cómo representar la música prehispánica. Como solución, Chávez compuso *Xochipilli*.

En su introducción a las notas al programa, Chávez se sumó a la narrativa omnívora de la historia de México producida por la teoría política del mestizaje que había guiado a la cultura mexicana por cuatro décadas: “con la frase ‘música mexicana’ nos referimos a la música indígena de los antiguos mexicanos, la música española o de otro origen implantada en México y, finalmente, la producción en México de una mezcla de estos elementos”. Agregaba a esto una concepción de la cultura indígena contemporánea que

<sup>204</sup> MoMA, comunicado de prensa, “Twenty Centuries of Mexican Art Being Assembled for the Museum of Modern Art”, 21 febrero 1940, consultado en [www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/585/releases/MOMA\\_1940\\_0016\\_1940-02-20\\_40220-14.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/585/releases/MOMA_1940_0016_1940-02-20_40220-14.pdf).

compartía con educadores, antropólogos y líderes políticos —de hecho, con algunas de las mentes más brillantes de su tiempo: “La música indígena permaneció estática a partir de la Conquista, mientras que la española ha tenido una evolución constante”.<sup>205</sup>

En mayo de 1940, como muchas veces antes, Chávez se sintió obligado a afirmar que “entre los aztecas la música había adquirido la marca de una verdadera cultura artística”.<sup>206</sup> Citando ampliamente la *Monarquía indiana* de Juan de Torquemada, del siglo XVI, Chávez compartió con sus lectores el asombro de los misionarios españoles ante la precisión y la complejidad de la organización y la práctica musical de los aztecas. Sin embargo, ni los misionarios ni los soldados transcribieron la antigua música mexicana, o por lo menos, ninguna transcripción ha sobrevivido, y Chávez (o nosotros, por lo demás) no tenía manera de determinar cómo fue en realidad la música azteca. A pesar de tal obstáculo, apoyándose en la evidencia histórica y organológica que los investigadores de su tiempo habían producido, Chávez se propuso demostrar que los aztecas tenían un sistema de alturas y escalas compatible con y comparable a otras culturas del mundo, incluso sobre la misma base de la música occidental: “los indios de nuestra América descubrieron una escala natural, la de los llamados armónicos naturales. Esta escala obedece a una serie de leyes acústicas que son la base del sistema musical de occidente”. Finalmente, a través de una serie de saltos en la lógica de su argumento, Chávez concluyó que los indígenas “habían obtenido la escala pentatónica sin semitonos”.<sup>207</sup> Compuso entonces *Xochipilli-Macuilxóchitl*, una composición para réplicas de instrumentos precortesianos de viento y percusión, usando un sistema de alturas enteramente basado en colecciones pentatónicas anhemitónicas, es decir, sin semitonos (ejemplo 4.1.).

127 |



EJEMPLO 4.1. Carlos Chávez, *Xochipilli: An Imagined Aztec Music*, piccolo, compases 8-12. Mills Music Inc., 1964. Gradual expansión de la melodía hasta completar finalmente la escala pentatónica Si-Do#-Mi-Fa#-Sol#.

<sup>205</sup> Chávez, “Introduction”, 9-10.

<sup>206</sup> Chávez, “Introduction”, 5.

<sup>207</sup> Chávez, “Introduction”, 5.



Muchos años más tarde, en 1964, Chávez publicó *Xochipilli* (ya sin Macuilxóchitl) dándole el subtítulo “una música azteca imaginaria”. Más sabio, más seguro de sí mismo y ya sin la presión de colocar a la música mexicana en el mapa de las grandes culturas del mundo, Chávez pintó en el prefacio a esta publicación un panorama mucho más sobrio de la antigua cultura musical mexicana, reconociendo que “sabemos muy poquito o absolutamente nada sobre temas como el sistema de escalas, la armonía, la polifonía o la construcción formal”. Así,

[...] no hay melodías o ritmos que puedan ser considerados auténticamente precortesianos; cuando compuse *Xochipilli* no habría podido citar nada directamente. Las melodías y ritmos en esta pieza son más que nada el resultado de mis propias ideas sobre la antigüedad mexicana, y de mi admiración sin límites por la escultura y la pintura precortesiana”.<sup>208</sup>

De esta manera, Chávez acabó de una vez por todas con la idea de que sus composiciones incluyen auténtica música precolombina, o que la música del México antiguo puede ser recuperada. Propongo seguir su ejemplo.

128 |

### LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DE LO INDÍGENA

He empezado este ensayo relatando esta anécdota para dejar dos cosas en claro: primero, que no podemos afirmar que la música prehispánica haya sobrevivido y que no tenemos la manera de reconstruir cómo fue; segundo, que este ensayo se ocupa de la construcción cultural de lo indígena en la música (música que llamaré indianista), especialmente de lo indígena prehispánico, y no de la música indígena en sí.<sup>209</sup> Esta construcción cultural de lo indígena es, como ya he propuesto, una articulación del conocimiento de lo social producida por especialistas del conocimiento como compositores, historiadores e investigadores en general. Y se ha recirculado, retroalimentado y sedimentado hasta formar parte de lo que pensamos es nuestro conocimiento

<sup>208</sup> Carlos Chávez, *Xochipilli: An Imagined Aztec Music* (New York: Mills Music, 1964), 1, 2.

<sup>209</sup> Esta música, evidentemente, es “azteca” pero no azteca, “indígena” pero no indígena. No uso el término indigenista, para no referirme a la filosofía social, por así decirlo, del indigenismo, de la cual estas obras pueden o no ser partícipes. Uso entonces el adjetivo indianista.

de la música prehispánica, conocimiento que ha sido, incluso, la base para determinar la autenticidad de la música indígena (o que dice ser indígena) hasta hoy en día.

El ensayo tiene tres partes principales en las que mi intención es colocar a la música indianista mexicana dentro de los límites o parámetros establecidos para su creación por la articulación del conocimiento de lo indígena por parte de intelectuales acreditados como historiadores, investigadores y científicos. Para ello, analizaré la composición musical como discurso participante en dicha construcción del conocimiento social de lo indígena, situándola en el contexto de discursos verbales (en lenguaje hablado y escrito, en vez de musical) que analizaré también. En una primera parte me referiré a la obra de Alfredo Chavero como referencia obligada de los compositores a principio del siglo XX, y a los vacíos en el conocimiento de lo indígena que este autor deja y que son llenados por otro tipo de formulaciones sobre la alteridad, como lo pueden ser el exotismo orientalista o el primitivismo. En la segunda parte me concentraré en la articulación musical del conocimiento de lo prehispánico alrededor de la idea del pentatonicismo y los contextos ideológicos, limitaciones técnicas y postulados eurocéntricos de investigadores europeos y mexicanos que impactaron dicha articulación. En la tercera parte discutiré algunos de los usos que se han dado a los significadores musicales así formulados, significadores que fueron aceptados y han circulado hasta ahora como representaciones-código de lo indígena y utilizados en diversos contextos y, por lo tanto, con diversas connotaciones también.

Ya el concepto de lo indígena fue, desde un principio, una categoría identitaria impuesta desde afuera por los españoles a los habitantes de lo que hoy es México, cuya fuente de identidad estaba en sus respectivas culturas. No había una identidad panindígena, panprecolombina, antes de la Conquista, como tampoco la hubo durante la Colonia. Es más, Claudio Lomnitz sugiere que “los estados en la época precolombina no estaban atados de manera estricta a una comunidad cultural”. Uno de los sitios principales de formación de identidades precolombinas, por ejemplo, consistía en la pertenencia a comunidades que ocupaban lugares tanto en la tierra, como el calpulli, como en las esferas divinas. En la Colonia, los indígenas manejaban la categoría de lo indígena, que era social y legal, en sus transacciones con los españoles y, eventualmente, las castas. Sin embargo, “la comunidad indígena pudo man-

tener (parcialmente) varios de los atributos comunales del calpulli [...] [y] el espíritu comunitario indígena mantuvo, aunque de manera transformada, vínculos inalienables con tierra, familia y dioses”.<sup>210</sup>

Como he señalado en el primer ensayo, en el siglo XIX el proyecto liberal estuvo basado en el individuo, sus derechos individuales y su derecho a la propiedad privada, y su objetivo era el de incorporar a todos los mexicanos, incluyendo a los indígenas, a una economía capitalista de asalariados y pequeños propietarios. El grupo liberal de la Reforma y la Posreforma imaginó una nación de individuos libres, unidos en una comunidad nacional cívica. Como tal, atacó intelectual y legalmente a los Estados corporativos de la Colonia: el clero, el ejército y las comunidades indígenas. Sin una educación plenamente al estilo occidental, y, en cambio, con sus lazos indestructibles con la tierra, sus sistemas de pensamiento y de relaciones económicas y sociales, su sistema de producción de subsistencia y no de lucro, y su lealtad a la comunidad inmediata, los indígenas fueron considerados como un obstáculo.

130 |

Los grupos dirigentes ofrecieron varias explicaciones a lo que veían como resistencia, inhabilidad o renuencia por parte de los indígenas a incorporarse a las prácticas e imaginarios capitalistas y occidentales, que iban de los planteamientos racistas en línea con las nuevas teorías seudocientíficas de Europa y Estados Unidos, a explicaciones que atribuían su estado de “retraso” a los siglos de explotación colonial; esta interpretación ganaría muchos adeptos tras la Revolución. En el siglo XIX tardío, las élites políticas utilizaron las teorías spencerianas, con su énfasis en la supervivencia del más fuerte, para concluir que en su estado actual los indígenas estaban condenados irremediabilmente a la extinción. Otros grupos sostenían su capacidad de “redención”, como lo llamaban, a través de la educación. Esta sería la posición sostenida después de la Revolución. En todo caso, tanto unos como los otros estaban persuadidos de que el indígena debía de cesar de existir como tal, es decir, no como personas sino como indígenas.

Paradójicamente, esos mismos grupos dirigentes, que eran cada vez más mestizos, rechazaron firmemente las mismas teorías seudocientíficas extranjeras que insistían en la degeneración de las razas mixtas y su inhabilidad para gobernarse a sí mismas.<sup>211</sup> Dichas teorías evidentemente podían y,

<sup>210</sup> Claudio Lomnitz, “Hacia una antropología de la nacionalidad”, *Revista Mexicana de Sociología* 55/ 2 (1993): 169-95, 176-77.

<sup>211</sup> Ver, por ejemplo, Justo Sierra, “México social y político: apuntes para un libro”, *Revista nacional de ciencias y letras* 1 (1889), 13-19, 170-81, 213-20, 328-36, 371-80. Sierra respondía, en particular, a Gustave LeBon, “L'influence de la race dans l'histoire”,

de hecho, pudieron ofrecer una justificación o pretexto conveniente para el colonialismo o por lo menos la intervención en México de potencias extranjeras.<sup>212</sup> El afirmar la legitimidad de las razas mixtas se convirtió en un programa político que buscaba proteger la soberanía nacional, y dio a su vez la justificación o pretexto para la asimilación urgente de la población indígena. La teoría del mestizaje, como sabemos, comenzó a ser desarrollada alrededor del cambio de siglo por Justo Sierra y Andrés Molina Enríquez, y en el siglo XX por José Vasconcelos, entre otros.<sup>213</sup> La mayoría mestiza, descendiente de las diferentes castas coloniales, pasó de ser una mayoría marginalizada a ser identificada cada vez más con la naciente nación.

Como ya lo apuntamos en el primer capítulo también, hubo desde el Porfiriato una serie de intentos en el área de la escultura y la arquitectura públicas destinadas a reinterpretar al antiguo tiempo transcurrido prehispánico como el pasado nacional —como el épico pasado nacional— de la misma manera que las culturas greco-romanas habían sido declaradas el pasado europeo. Durante gran parte del siglo XIX, la construcción del indígena contemporáneo y la del indígena prehispánico ocuparon registros diferentes en el imaginario mexicano. Por supuesto, se sabía que unos eran descendientes de los otros, pero mientras que el indígena prehispánico fue objeto de una reformulación y resignificación durante el proceso que llevó a construirlo como el nuevo pasado mexicano, el indígena contemporáneo no lo fue. Hubo, sí, una construcción del conocimiento social sobre lo indígena contemporáneo, pero no una “rehabilitación” tal como la hubo en el caso de las culturas precolombinas.

Revisemos brevemente algunas categorías de identidad y de alteridad que fueron articuladas por especialistas decimonónicos del conocimiento respecto a sus contemporáneos indígenas. Esta revisión no puede ser exhaustiva pero es importante porque muchas de ellas crean la base para articulaciones posteriores del conocimiento social de lo indígena. Voy a citar, a manera de ejemplo, un par de párrafos de obras de Antonio García Cubas, geógrafo y estadista que en 1870 reporta:

---

*Revue Scientifique*, tercera serie, 15 (Abril 1888): 525-32; y a Henry Summer Maine, *Popular Government* (London: John Murray, 1885).

<sup>212</sup> Ver, entre otros, Paul N. Edison, “Conquest Unrequited: French Expeditionary Science in México, 1864-1867”, *French Historical Studies* 26/3 (2003): 459-95.

<sup>213</sup> Justo Sierra, *La evolución política del pueblo mexicano* (1902). Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales* (1909).

la más numerosa [es] la familia mexicana que se extiende en los estados de Sinaloa, Jalisco, México. Querétaro, Guanajuato, Hidalgo, Puebla, Veracruz, Guerrero y Oaxaca. Estos indios, descendientes de los antiguos mexicanos, no todos han conservado la pureza de su raza, de sus costumbres y de su idioma: los que habitan los lugares próximos a las capitales son los más degenerados: son los mismos que sucios y andrajosos vemos con sus mercancías en las calles de México, ebrios las más [...] Los habitantes de las sierras y de las costas [...] son por el contrario, aseados, conservan más puras sus costumbres y su idioma, tienen verdadera repugnancia al robo y todos se dedican al principal ramo de la riqueza pública, la agricultura. Las indias no solamente son aseadas, sino que aun puedo decir, relativamente hablando, elegantes [...] Por otra parte, el carácter dócil y respetuoso de estos indios facilitan los medios de ilustrarles creando verdaderos ciudadanos [...]<sup>214</sup>

En otra obra, de 1880, el mismo García Cubas dice de los aztecas que al ser:

132 |

Una raza altiva, de inveteradas costumbres, de pertinaz carácter y dominada por otra raza superior, no podía hacer causa común ni con sus dominadores ni con los descendientes de estos, [...] De aquí proviene ese disimulo y desconfianza, esa indolencia, propia de degeneración [*sic*] de su abatimiento y esa resignación con que indiferente y voluntariamente se ha entregado en los brazos de la suerte: hé aquí la causa moral.<sup>215</sup>

Resignación, indiferencia, docilidad, altivez, inmovilidad de ídolos, indolencia, desconfianza, disimulo, estoicismo, resistencia y fuerza física, honradez, propensión a la embriaguez: esas son las categorías de identidad (“los indígenas son así”) y de diferencia con otros grupos étnicos y sociales (“los mexicanos del futuro no son así”) con las que se construía al indígena en el último tercio del siglo XIX. Es necesario apuntar que ésta es también una construcción identitaria hecha desde afuera y que asume una identidad panindígena que no existía.

<sup>214</sup> Antonio García Cubas, *Apuntes relativos a la población de la República Mexicana* (México: Imprenta del Gobierno en Palacio, 1870), 59.

<sup>215</sup> Antonio García Cubas, *Discurso acerca de la decadencia de la raza indígena en la velada que tuvo efecto en la Ciudad de Puebla en la noche del 18 de enero de 1880* (México: Tipografía Literaria de Filomeno Mata, 1880), 12.

### LA CONSTRUCCIÓN MUSICAL DE LO INDÍGENA PREHISPÁNICO: SIGUIENDO A CHAVERO

Antes de la última década y media del siglo XIX el conocimiento, aún imperfecto, de lo prehispánico estaba circunscrito a los especialistas en antigüedades americanas. En cuanto a la música prehispánica, la mayoría de los americanistas, como se les conocía, se limitaron a observaciones organológicas y/o a interpretar las inscripciones encontradas en instrumentos como los huéhuetls. Tal fue, por ejemplo, el caso de Eduard Seler, muy conocido entre los investigadores mexicanos.<sup>216</sup> Como sabemos también, la primera narrativa de la historia prehispánica destinada y publicitada conscientemente a los grupos sociales urbanos y letrados, es la *Historia Antigua*, escrita por Alfredo Chavero como el primer tomo de *México a Través de los Siglos*, a su vez la primera gran narrativa de la historia de México.<sup>217</sup>

Además de hacer numerosas referencias a la música prehispánica, Chavero dedica un capítulo de su *Historia* a las artes mexicas. Nos habla de lo que podríamos hoy llamar el aspecto social de la música, nos proporciona alguna información organológica al describir varios instrumentos de percusión y de aliento y los materiales usados en su construcción, y nos habla de varios tipos de huéhuetl y de la importancia de este instrumento y del teponaztli.<sup>218</sup> Respecto al sonido mismo de la música y de los instrumentos, Chavero incluye numerosas paráfrasis de sus fuentes que nos hablan repetidamente de la percepción española de los sonidos de la música precolumbina; finalmente, nos informa de la existencia de “pitos que pudiéramos llamar clarinetes por su forma, con agujeros para variar las notas”, de lo cual concluye: “la música de los mexicas, si se componía de muchos ruidos, tenía también sonidos verdaderos; de tal suerte, entre la estruendosa armonía de sus instrumentos podían modular melodías con notas precisas, ya de ellos

133 |

<sup>216</sup> Por ejemplo, Eduard Seler, “Die holzgeschnitzte Pauke von Malinalco und das Zeichen Atl-Tlachinolli”, *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, vol. 3, 221-304 (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1960).

<sup>217</sup> Alfredo Chavero, *Historia Antigua*, Tomo I de *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual ... [pub.] bajo la dirección del general D. Vicente Riva Palacio ...* (México y Barcelona: Ballescá y compañía, 1889).

<sup>218</sup> Chavero, *passim*. El huéhuetl y el teponaztli son instrumentos de percusión, comunes al área de Mesoamérica.

conocidas”.<sup>219</sup> A pesar de la afirmación anterior Chavero no consigna un solo ejemplo de una melodía verdaderamente prehispánica, ya que dichas melodías no sobrevivieron.

Esto, sin embargo, no impide a Chavero ofrecer algunos ejemplos de lo que *pudo haber sido* —en su opinión o en la de otros investigadores que no siempre interpreta fielmente— la música prehispánica.<sup>220</sup> Cita así el “Canto de la Malinche”, que describe como melodía nahua antigua. Esta melodía fue descrita por Daniel Brinton en 1883, en su estudio de la comedia bilingüe en nahua y español llamada *El baile de los güegüenches ó del macho ratón*, de Nicaragua, estudio que es la fuente de Chavero.<sup>221</sup> El “Canto de la Malinche” es una melodía modal, organizada alrededor de la nota transcrita como Re. En la versión de Chavero (tomada de Brinton), sus frases están estructuradas en forma ABC (ejemplo 4.2.).



134 |

**EJEMPLO 4. 2.** “Canto de la Malinche” (Brinton/Chavero). En Alfredo Chavero, *México a través de los siglos*, vol. 1, *Historia antigua y de la Conquista* (México: Ballescá y Compañía, 1887), p. 795.

Chavero ofrece otros dos ejemplos de melodías contemporáneas que propone son como las que “antiguamente tuvieron”,<sup>222</sup> una de las cuales es una danza del Pascola cuya fuente no cita (ejemplo 4.3.).<sup>223</sup> La Pascola reproducida por Chavero es una melodía en Sol menor, con un ámbito de un poco más de una octava y un motivo principal que consiste en un acorde de

<sup>219</sup> Chavero, 797.

<sup>220</sup> Chavero, 795.

<sup>221</sup> Daniel Garrison Brinton, ed., *The Güegüence: A Comedy Ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua* (Philadelphia: D. G. Brinton, 1883). La fuente de Brinton, a su vez, parece haber sido Arthur Morelet, *Voyage dans l'Amérique Centrale, l'île de Cuba, et le Yucatan*, 2 vols. (Paris: Gide et J. Baudry, 1857), 2: 44).

<sup>222</sup> Chavero, 795.

<sup>223</sup> La misma transcripción había sido ya publicada por Antonio García Cubas como apéndice de *The Republic of Mexico in 1876: A Political Discussion of the Population, Character, Habits, Costumes and Vocations of Its Inhabitants* (México: La Enseñanza Printing Office, 1876).

tónica arpegiado, repetido después sobre la dominante. El uso de la escala menor y el movimiento armónico de tónica y dominante señalan un probable origen después de la Conquista. En la versión de Chavero aparece arreglada para piano con un acompañamiento simple de acordes arpegiados.



**EJEMPLO 4.3.** “Pascola”, compases 1-8. En Alfredo Chavero, *México a través de los siglos*, vol. 1, *Historia antigua y de la Conquista* (México: Ballescá y Compañía, 1887), p. 795.

Nada, pues, revelan Chavero o sus fuentes, que pueda ayudar a un compositor a reconstruir de manera fiel y precisa la música prehispánica en términos de ritmos y alturas. Sin embargo, como especialista acreditado del conocimiento, Chavero se convirtió en la fuente autorizada y a la vez accesible —de hecho la única fuente— de que dispusieron los compositores mexicanos de inicios del siglo XX para informarse y a partir de ello construir musicalmente la representación de lo precolombino en sus composiciones. Entre las obras directamente influidas por la articulación de Chavero del conocimiento de la música precolombina se encuentran la *Pazcola. Baile Yaqui* de Carlos Chávez (ca. 1921), el *Chant et danse des anciens mexicains* de Ponce (1926) y, de alguna manera, el ballet-pantomima *Xiuhztitzquilo: La fiesta del fuego de los aztecas* de Antonio Gomezanda (1928).

En septiembre de 1921 el gobierno de Álvaro Obregón, a través del secretario de Educación, José Vasconcelos, organizó un mes de celebraciones por el centenario de la consumación de la Independencia. Esta celebración incluyó la presentación en un festival masivo en Chapultepec de danzas como la Sandunga o el jarabe, danzas que los festivales de Vasconcelos como hemos dicho ya, compartía con el teatro de revista. Excepcionalmente, se incluyeron también danzas rituales ejecutadas por un grupo de soldados Yaquis, pertenecientes probablemente a la guardia presidencial de Obregón. Entre las danzas ejecutadas por los Yaqui estaba la del Pascola, un personaje cómico ritual de dicha cultura. A juzgar por las fotografías publicadas en la prensa, los danzantes se acompañaban a sí mismos o unos a otros con sonajas y lo que podría ser un instrumento de percusión (¿un tambor de agua?). No



hubo descripción alguna de la danza o la música en la prensa pero la presentación, incluso la mera presencia de los Yaqui, cuya reputación era la de ser feroces guerreros, dejó estupefacta a la población urbana. Chávez, quien asistió a muchas de las celebraciones del centenario, pudo haber sido motivado por esta irrupción de los Yaqui en la conciencia pública de la ciudad a escribir su *Pazcola*.

La melodía que Chávez eligió, sin embargo, no fue una transcripción suya, sino la que se encuentra en la *Historia Antigua* de Chavero. La *Pazcola* de Chávez, también para piano, toma la melodía, el tempo y ciertos aspectos del acompañamiento de Chavero para incorporarlos a una obra cuyos principios estéticos recuerdan a los estilos primitivistas de principios del siglo XX; por ejemplo, Chávez escribe una pequeña introducción que consiste en un *ostinato* corto que crea un compás de  $\frac{3}{4}$  dentro del compás de  $\frac{3}{4}$  de la pieza (ejemplo 4.4.).



EJEMPLO 4.4. Carlos Chávez, *Pazcola*. *Baile Yaqui*, compases 1-8, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts.

Chávez toma la melodía y su inmediata repetición en secuencia y las convierte en una especie de ritornello, todo lo cual acerca la *Pazcola* a prácticas musicales occidentales. A esto se aúna que los ritornelos están separados por episodios en los que Chávez fragmenta y desarrolla, también secuencialmente, sus materiales originales, haciendo uso de armonías disonantes, cromáticamente alteradas. El pulso es constante y sin tregua, similar al que Chávez daba preferencia ya en 1921, y los episodios se desenvuelven de manera igualmente sostenida e intensa. La *Pazcola* termina, pero sin concluir, sobre una cadencia con un acorde de Fa menor repetido 5 veces, lo que obviamente se opone a las convenciones armónicas occidentales. Aunque las raíces tonales del tema original y el uso del ritornello colocan a *Pazcola* cerca de la música tradicional occidental, otros elementos, como el pulso constante, las quintas abiertas en la armonía, los acordes alterados o sin resolución, los ostinati ocasionales y el cromatismo, hacen de esta *Pazcola* una música modernista hasta cierto punto primitivista, por la asociación que el primitivismo hace de los ostinati y los intervalos abiertos con la llamada música primitiva.

*El fuego nuevo*, ballet indianista de Carlos Chávez, no está basado musicalmente en Chavero. Sin embargo, lo comentaré aquí por su fecha de composición (1921) y porque es una segunda pieza directamente provocada tanto por las festividades del Centenario como por el entorno cultural imperante en México en 1921. A diferencia de la *Pazcola*, que hace una representación del indígena Yaqui contemporáneo, *El fuego nuevo* está inspirado en la ceremonia prehispánica mexicana del mismo nombre. En el prólogo trilingüe que introduce el manuscrito de esta obra, Chávez sigue de cerca a Torquemada y a Chavero en su relato del lugar que la ceremonia ocupaba en la vida y la mitología mexicas.<sup>224</sup> Aunque estas fuentes no describen una ceremonia grandiosa o colectiva, Chávez imagina un vasto ritual que va de una danza del terror (a que el fuego no renazca) a la alegría común. Los personajes del ballet ocupan plataformas cada vez más altas en una pirámide y en la danza final las sacerdotisas y los guerreros se reúnen con los sacerdotes en la cumbre. *El fuego nuevo* es una obra modernista, con la influencia impresionista que exhiben muchas de las obras mexicanas de la época, pero con elementos, otra vez, del primitivismo iniciado en la música occidental por los ballets rusos de Stravinski.<sup>225</sup>

La obra fue compuesta en una primera versión, al parecer modesta, en 1921 y fue revisada por Chávez en 1927 cuando el compositor intentó hacerla montar en Nueva York. En el manuscrito de 1927 Chávez utiliza tres clases de silbatos, de registros alto, mediano y bajo, que sin embargo tocan solamente un intervalo de tercera menor. Este intervalo, diría Chávez más tarde, debió haber sido el intervalo predominante en la música prehispánica,

137 |

<sup>224</sup> Me refiero al prólogo del manuscrito de 1927, reorquestración del original; no he podido localizar la versión de 1921. El título original del ballet incluía la palabra náhuatl "Toxiuhmolpia" que significa "atadura de los [52] años", lapso transcurrido para la renovación del fuego. Chávez eventualmente conservó únicamente el título *El fuego nuevo*.

<sup>225</sup> Es difícil constatar qué música contemporánea fuera de Debussy y Ravel conocía Chávez antes de sus primeros viajes a Europa, en octubre de 1922, y a Nueva York en Diciembre de 1923, lugares ambos en los que adquirió numerosas partituras. Tampoco he podido determinar cuándo Chávez conoció las obras mayores de Stravinski, incluyendo *La consagración de la primavera*. Lo que sabemos con certeza es que asistió a una ejecución de esta obra con la Boston Symphony Orchestra, en el Carnegie Hall, dirigida por Pierre Monteux el 13 de enero de 1924 (Chávez, "Perpetual Renewal", en *Stravinsky in the Theatre*, Minna Lederman, ed., 126-28 (Nueva York: Pellegrini and Cudahy, 1949) y que en 1925 programó algunas de las canciones de Stravinski en sus conciertos de Música Nueva.

dándole un tono melancólico.<sup>226</sup> Las lengüetas de los tres pares de teponaztlis están también afinadas en terceras, mayores y menores, con las alturas Fa-La-Do-Mi; Sol-Si bemol-Re-Fa; y Do-Mi-Sol#-Si. Así, cada Teponaztlil está afinado a la manera precolombina, produciendo sólo dos sonidos, pero cada par de teponaztlis conforma un acorde de séptima, menor o mayor, y dos acordes ya sean menores, mayores o aumentados. Con la añadidura de un Re# en uno de los dos pares de timbales, las alturas producidas colectivamente por las percusiones son las de la escala de Do mayor, cromáticamente alterada por la presencia de sextas y séptimas menores y mayores. Esta es, de hecho la colección de base del ballet. Esta escala le permite a Chávez numerosas disonancias verticales y horizontales como las que claramente prefería ya en algunas de sus obras de la época. La “Danza del terror” permite observar a los silbatos y los instrumentos de percusión, creando precisamente este tipo de disonancia (ejemplo 4.5.).

138 |

The musical score is for the piece "Danza del terror" by Carlos Chávez. It is written in 3/4 time and features five staves: Timpani 1, Timpani 2, Drum, Bass Drum, and Whistles. The key signature has one sharp (F#). The score shows a complex rhythmic pattern with dynamic markings of piano (p) and forte (f). The Whistles part consists of three staves with melodic lines and accents.

**EJEMPLO 4.5.** Carlos Chávez, *El fuego nuevo*, “Danza del terror”, letra de ensayo H3, compases 3-7, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts.

<sup>226</sup> Conferencia de 1928 citada por Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey* (Nueva York: Crowell, 1952), 6-7.

El pulso es constante a través de la obra, y las figuras rítmicas de base son sumamente sencillas y binarias: no hay tresillos ni contraposiciones de tres contra dos. A pesar de esta monotonía deliberada, como podemos ver en la Danza del terror, los instrumentos nunca establecen un motivo rítmico único; en vez de eso, los motivos viajan sorpresivamente de un instrumento a otro, y la música da la impresión de ser improvisada y hasta salvaje. Con estos rasgos, y un aumento gradual en la dinámica y en la densidad de la textura y del timbre, Chávez crea una danza del terror primitivista y extensa para los llamados rudimentarios instrumentos de aliento y percusión.

Otras alturas se añaden progresivamente al modificarse lentamente las colecciones con las que Chávez trabaja en melodías secuenciales ascendentes y descendentes. En múltiples ocasiones, están también presentes sobresalientes motivos rítmico-melódicos que hacen uso de colecciones pentatónicas anhemitónicas, aunque dichas colecciones no son la base armónica de la obra. Este es el caso del motivo principal de la “Danza sacra” (ejemplo 4.6., primeros tres compases), que se encuentra ya anunciado por el trombón en el Preludio que abre la obra.

The musical score shows three systems of staves. The first system includes Piccolo, Flutes, and Marimba. The Piccolo part has a few notes in the third measure. The Flutes part has a melodic line starting with a piano (p) dynamic. The Marimba part has a rhythmic accompaniment starting with a pianissimo (pp) dynamic. The second system continues the melodic and rhythmic lines. The third system shows the continuation of the pieces, with the Marimba part becoming more complex with chords and arpeggios.

EJEMPLO 4. 6. Carlos Chávez, *El fuego nuevo*, “Danza sacra”, letra de ensayo L, compases 15-22, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts. Flauta, piccolo y teponaztlis/marimba.

Otras veces, los motivos melódicos pentatónicos se juxtaponen violentamente a otros que pertenecen a una escala diferente, con lo que la colección total de alturas que Chávez usa es de hecho muy vasta y muy cromática. En el ejemplo anterior, el motivo pentatónico se expone en la flauta y es doblado en seguida por el piccolo a una cuarta, para ser inmediatamente enviado en una muy diferente dirección melódica en la que la colección pentatónica de base es transformada súbitamente. La textura predominante del ballet es polilínea, densa, hecha de muchas capas de sonido, y Chávez no utiliza procedimientos tradicionales de desarrollo, sino solamente repetición lineal y secuencial y juxtaposición de diferentes motivos.

Hagamos un análisis de esta música como discurso. ¿Qué construcción de lo prehispánico articula que nos permita conocerlo e imaginarlo, potencialmente como nuestro propio pasado? El tempo en general rápido, el pulso constante, los cambios súbitos de material, los pasajes a cargo de las percusiones solas, el uso de instrumentos prehispánicos limitados en sus capacidades melódicas, los motivos rítmicos elementales, la conjunción de instrumentos de aliento y percusión, los ostinati y finalmente, las exhilarantes danzas, son todos aspectos que ayudan a Chávez a construir la música ceremonial de los mexicas —y quizá a los propios mexicas— como música primordial, ritualista, bárbara en ocasiones, e inocente en otros momentos como en la Danza sacra, a cargo de las mujeres.

140 |

Se ha hecho de *El fuego nuevo* una de las piedras angulares del nacionalismo musical mexicano; sin embargo, el ballet nunca ha sido danzado, su estreno orquestal tuvo lugar en noviembre de 1928, su recepción no fue entusiasta, y después de ser repetido en diciembre de 1928, mayo de 1929 y enero de 1930, no se volvió a tocar.<sup>227</sup> Sin embargo, para Chávez, componer *El fuego nuevo* debe haber representado una liberación. Como hemos visto

<sup>227</sup> Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi, y Alicia Muñiz Hernández, editores de *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras* (México: Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971), afirman que *El fuego nuevo* fue encargado por la Secretaría de Educación Pública. Posteriormente numerosos comentaristas como Robert Parker, Luis Sandi, y otros han sugerido que fue un encargo directo de Vasconcelos (y por lo tanto, el equivalente de los murales de Diego Rivera). Ver, entre otros, Parker, *Carlos Chávez: A Guide to Research* (New York: Garland, 1998, 4), y Sandi, “Chávez y la música”, en *Homenaje nacional a Carlos Chávez*, 75-94 (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979), 79. Yo no he encontrado evidencia documental alguna de dicho encargo y Vasconcelos no lo menciona en sus memorias. Vasconcelos, de hecho, no hacía encargos: Diego Rivera pintó sus murales con un sueldo administrativo. Es probablemente más exacto observar, como lo hace Stevenson, que Chávez recibió “el estímulo y la bendición” del Secretario, *Music in Mexico*, 239.

ya, entre 1915 y 1922, la cultura mexicana se abocaba a construir a la nación a través de música basada sobre todo en la canción mexicana y géneros afines. Al decidir componer un ballet (en el cual no se requiere una estructura orgánica desarrollista, en principio) sobre la cultura mexicana (sobre cuya música no sabemos gran cosa) Chávez se vio en libertad de escribir el tipo de música personal y modernista que estaba queriendo escribir de todos modos. En *El fuego nuevo*, vemos todas las preferencias estilísticas mostradas por Chávez en sus obras de juventud, puestas al servicio de una composición moderna primitivista. *El fuego nuevo*, e incluso *Pazcola*, y de otra manera también el *Jarabe* y la Sonatina para violín, son composiciones que rebaten a la cultura local urbana que rodeaba a Chávez en 1921 y al modernismo tímido, a su juicio, que habían abrazado otros compositores.<sup>228</sup>

El primitivismo modernista de Chávez en los primeros años de la década de 1920 no es enteramente sorprendente si tomamos en cuenta su interés en la música de su tiempo. Ya en el primer concierto que organizó, en mayo de 1921, con un programa enteramente compuesto por su música, tanto Ponce como Rafael J. Tello comentaron, un tanto alarmados, su inclinación al modernismo, si bien el estilo de las obras presentadas es impresionista o bien sigue la armonía cromática de compositores del cambio de siglo como Richard Strauss.<sup>229</sup> Por otro lado, en un artículo publicado en 1919 en la *Revista Musical de México* que dirigía Ponce, Chávez había comenzado a exponer sus ideas y su interés en lo primitivo, al comentar o transmitir una serie de ideas sobre los orígenes de la música y la magia elaboradas por el musicólogo francés Jules Combarieu.<sup>230</sup> Nuestro conocimiento de los pueblos "semicivilizados" de América, proponía Chávez refiriéndose a las culturas indígenas, podría darnos alguna indicación sobre los orígenes de la música occidental. De la misma manera, Chávez veía en la música primitiva una comprobación de la inmediatez entre música y sociedad que, suponía, hubo en las culturas primitivas.

La *Revista Musical de México*, por otra parte, es también una fuente para conocer las ideas iniciales de Ponce sobre la música prehispánica. Ya en

<sup>228</sup> Al respecto, ver Leonora Saavedra, "Carlos Chávez's Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan", *Journal of the American Musicological Society* 68/1 (2015): 99-149.

<sup>229</sup> Rafael J. Tello, "Las composiciones de Carlos Chávez Ramírez", *Excelsior*, 1 junio, 1921. Manuel M. Ponce, "Carlos Chávez Ramírez, pianista y compositor", *Arte y labor: Órgano de la Unión Filarmónica de México* 2/16 (1921): 7.

<sup>230</sup> Carlos Chávez Ramírez, "Artículos históricos", *Revista Musical de México* I/2, 15 junio 1919, 20-22.

su “Estudio sobre la música mexicana” de 1917, Ponce había citado las ideas del teórico del evolucionismo Herbert Spencer sobre el origen de la música. En 1919, en la *Revista*, y buscando específicamente la fuente histórica de la música nacional, Ponce había concluido que la música precolombina debía haber permanecido en un momento en su evolución comparable a la música de los pueblos “bárbaros” de África e India, y que sus melodías habrían sido, por lo tanto, “exclamaciones sin sentido que les servían de estímulo para soportar la fatigas del trabajo [...] podemos afirmar que a la llegada de Cortés, los mexicanos poco sabían de música. Los instrumentos de percusión y algunas melodías primitivas de tres o cuatro sonidos constituirían, quizás, el caudal artístico de los primeros pobladores de México”.<sup>231</sup>

Es sorprendente entonces, como lo he apuntado ya en otras ocasiones, que Ponce en 1926 y estando en París, hubiera decidido escribir un *Chant et danse des anciens mexicains* (Canto y danza de los antiguos mexicanos).<sup>232</sup> Yo he propuesto una explicación al súbito interés de Ponce en la música indígena precisamente en su condición de expatriado, es decir, en la necesidad quizá experimentada por él, de construir, de una manera performativa, representativa, lo que yo en otra ocasión al referirme a Chávez he llamado una alteridad estratégica.<sup>233</sup> Para negociar lo que se vive como una relación de poder entre ellos y una cultura anfitriona que perciben como dominante, los compositores mexicanos en el extranjero sienten con frecuencia la necesidad de enfatizar en sus personas y en sus culturas aquello que marca de manera más clara su diferencia. Dicha diferencia se convierte en un bien simbólico negociable cultural, profesional y económicamente: de hecho, potencialmente, una mercancía. En el caso de México, y dada su ambivalente relación con la cultura europea, el elemento que inequívocamente marca la diferencia es sin duda el indígena.

He hablado ya anteriormente del proceso de composición de *Chant et danse des anciens mexicains*, así es que no entraré en detalles aquí: los diver-

<sup>231</sup> “El Folklore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, *Revista Musical de México*, I/5 (15 septiembre 1919): 8-9. Ponce se basa aquí en Karl Bücher.

<sup>232</sup> Esta es la versión grabada por Fernando Lozano y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México.

<sup>233</sup> Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce’s Chapultepec and the Conflicted Representations of a Contested Space”, *The Musical Quarterly* 92 (2009): 279-328; Leonora Saavedra, “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, en *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Yael Bitrán y Ricardo Miranda, eds. (México: CONACULTA, 1999), 125-136.

sos manuscritos de esta obra, unos de 1926 y otro de 1930, no sólo revelan la existencia de varias versiones sino que dan testimonio también de una larga génesis que en mi opinión se debe a la dificultad que encontró Ponce para construir indicadores musicales —significadores— de lo indígena. La parte que corresponde al *Canto* está basada en el “Canto de la Malinche” publicado por Chavero en su *Historia Antigua* (ver ejemplo 4.2.). Rubén M. Campos publicó la misma melodía en una versión modificada tanto en *Gaceta Musical*, la publicación periódica editada por Ponce en París, como en su libro *El folklore y la música mexicana*, ambos de 1928.<sup>234</sup> En su discusión de esta melodía, discusión que Ponce pudo haber conocido ya en 1926, Campos concluye que esta melodía es de origen nahua por un proceso de eliminación: ya que la melodía no presenta ninguna característica ni ibérica ni árabe —las dos supuestas fuentes del folklore mexicano— debe ser nativa del continente americano. De esta manera, Ponce encontró en Chavero y Campos la melodía más antigua que pudo, certificada como auténticamente nahua por especialistas del conocimiento de los siglos XIX y XX, quienes estaban dotados de un prestigio que, como ya he indicado, siguiendo a Pierre Bourdieu, puede concebirse como un capital simbólico.

La mayor parte del *Canto*, en versión de Ponce, consiste en repeticiones de la frase A del “Canto de la Malinche” original, orquestada sucesivamente para oboe, flauta y oboe, y clarinete, sobre un estático *ostinato* rítmico lento en los timbales y el contrabajo. Hagamos de nuevo un análisis de esta música como discurso articulador del conocimiento de lo prehispánico. La estructura repetitiva, la modalidad de la melodía, la orquestación austera para vientos y percusión, y el *ostinato* solemne y obsesivo son elementos desarrollados por la música occidental como significadores de lo primitivo, o bien de lo arcaico, ciertamente de lo ritual, con los que Ponce articula un conocimiento específico de los antiguos mexicanos: éstos son diferentes a nosotros, sumamente ligados a lo ritual, y lejanos de nosotros tanto cultural como cronológicamente; por otro lado, son ciertamente intrigantes si no es que fascinantes. De hecho, hay en la melodía, por su carácter modal, cierta melancolía que la orquestación, el tempo y el ritmo pausado del acompañamiento transforman en majestuosidad y emoción contenida.

La *Danza*, que es más rápida, es emocionalmente contrastante con el *Canto*. Pero a diferencia de éste, para el que Ponce parece haber encontrado

<sup>234</sup> Rubén M. Campos, “Las danzas Aztecas”, *Gaceta Musical*, 1/3 (marzo 1928): 19-24; *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)* (México: SEP, 1928).





si los antiguos mexicanos son majestuosos en el canto, sus danzas parecen hacerlos entrar en un trance febril.

El ballet-pantomima *Xiuhztitzquilo: La fiesta del fuego de los aztecas* de Antonio Gomezanda es una obra que se apoya igualmente en la articulación científica del conocimiento de lo indígena hecha por Alfredo Chavero en su *Historia Antigua*, así como en las conclusiones extraídas del estudio de las flautas del Museo Nacional, las cuales discutiré más adelante. En los años veinte Antonio Gomezanda era un pianista ya reconocido en México y fue becado del gobierno para realizar estudios en Alemania. La obra fue compuesta allí y estrenada en febrero de 1928 en Berlín, por la compañía de Erwin Piscator. La reducción al piano fue publicada prontamente por Maurice Senart en Francia.<sup>237</sup> En el ballet, Gomezanda imagina, como antes Chávez, una serie de escenas en las que mimos y bailarines representan una procesión sacerdotal, danzas de guerreros y de mujeres, una danza conyugal entre el prisionero destinado al sacrificio y su amada, la ceremonia del fuego, y una danza final de regocijo. En su prólogo, también en tres idiomas—francés, alemán y español— Gomezanda indica claramente que Chavero es su fuente para su concepción de la ceremonia final, de la creación del fuego, citándolo directamente.

Los materiales musicales de Gomezanda son muy eclécticos. El Preludio al Primer Cuadro, con indicación “noche negra”, echa mano de recursos estilísticos impresionistas como los acordes paralelos y los adornos rápidos en registros agudos para indicar el “parpadeo de los astros en el cielo”.<sup>238</sup> Sus danzas de las mujeres y de los guerreros siguen las convenciones para la representación de los géneros. La de las mujeres es tonal, alegre y ligera, con una melodía rápida de semicorcheas en el piccolo (“sin ligar, como chirimía”<sup>239</sup>) apoyada por un acompañamiento de características quintas abiertas que después se transforman en acordes de séptima; la orquestación se hace paulatinamente más compleja y la danza termina en un Presto, de nuevo, indicador del abandono salvaje que se esperaba de las danzas rituales femeninas de la antigüedad. La danza de los guerreros contiene motivos

---

ties in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Music”, en *The Exotic in Western Music*, ed. Jonathan Bellman (Boston: Northeastern University Press, 1998).

<sup>237</sup> Sobre Antonio Gomezanda, ver Jorge Velazco, “Antonio Gomezanda y el nacionalismo romántico mexicano”, *Latin American Music Review* 12/1 (1999): 65-73.

<sup>238</sup> Gomezanda, *Xiuhztitzquilo: La Fête du feu des aztèques*, transcripción para piano (Editions Maurice Senart, 1928), 3.

<sup>239</sup> Gomezanda, *Xiuhztitzquilo*, 5.

rítmicos más elementales y repetitivos, se desarrolla en un registro dinámico del *mf* al *ff*, y utiliza los metales, instrumentos que denotan o bien la realeza o bien la guerra en la música occidental. Uno de sus motivos principales está basado en una escala pentatónica, y el acompañamiento es un *ostinato* rítmico típico de danzas indias.

A pesar de asegurar en el prólogo que la música mexicana estaba basada en colecciones pentatónicas, Gomezanda no se limita a ellas. En vez de eso, echa mano de otro tipo de recursos desarrollados por el exotismo musical europeo para articular una imagen de las danzas rituales prehispánicas que concuerdan con las expectativas —señaladas ya en el caso de la *Danza de los antiguos mexicanos* de Ponce, y de *Atzimba* de Ricardo Castro— de que las danzas rituales de la antigüedad, en este caso no griega sino precolombina, incluían elementos de misterio y erotismo que provocaban movimientos desencadenados y provocadores en las danzantes. Así, tal como Ponce lo había hecho en 1926, Gomezanda utiliza en su “Danza conyugal” escalas menores armónicas en la melodía, con la segunda aumentada expuesta, con la que construye rápidas melodías ascendentes o descendentes, interrumpidas por motivos percusivos, a cargo quizá de las mismas bailarinas —podríamos imaginar— y sus panderetas, crócalos u otro pequeño instrumento de percusión (ejemplo 4.8.).

146 |



**EJEMPLO 4.8.** Antonio Gomezanda, *Xiuhztitzquilo: La Fête du feu des aztèques*, transcripción para piano, “Danza conyugal (Danza de la muerte)”, compases 1-4. Editions Maurice Senart, 1928.

Gomezanda indica claramente en la partitura los eventos representados sobre el escenario; éstos incluyen la presencia de músicos en el “Cortejo de los sacerdotes” y de teponaztlis, tambores y chirimías.<sup>240</sup> A pesar de que

<sup>240</sup> La chirimía es un instrumento renacentista español que se conserva en uso en comunidades indígenas hasta nuestros días.

la chirimía es un instrumento de doble caña, el compositor la representa con flautas en un registro muy agudo, más apropiado quizá para las flautas de barro o carrizo precolombinas. En sus notas, Gomezanda explica que el “Cortejo de los sacerdotes” está basado en colecciones pentatónicas; las flautas del Museo Nacional de México, afirma, demuestran que así fue la música mexicana. Discutiré dichas flautas en la siguiente sección. El “Cortejo” expone una melodía ascendente pentatónica en los alientos y luego las cuerdas, con un motivo rítmico ligeramente sincopado, cuyo registro Gomezanda expande a lo largo de múltiples repeticiones (ejemplo 4.9.). La melodía va acompañada de dos ostinati en los alientos, y en las percusiones, las cuerdas bajas y los metales. Los ostinati se hacen cada vez más presentes y son reforzados por los metales a medida que la melodía es llevada a un clímax. Estos elementos no dejan lugar a duda de la grandiosidad a la vez que el primitivismo de los antiguos rituales religiosos mexicas, en articulación, por supuesto, de Gomezanda.

*el cortejo se acerca*

**EJEMPLO 4. 9.** Antonio Gomezanda, *Xiuhztitzquilo: La Fête du feu des aztèques*, transcripción para piano, “Cortejo de los sacerdotes”, compases 9-16. Editions Maurice Senart, 1928.

Al terminar la década de 1920 y avanzar la de 1930, las danzas afrodisiacas atribuidas a los antiguos mexicanos por Ponce, Gomezanda y como hemos visto, hasta por Castro, irán siendo menos frecuentes. En su lugar tenemos un uso más extenso de colecciones pentatónicas para caracterizar a los precolombinos, sobre todo en momentos rituales, sobrios, majestuosos o estoicos, dentro de estéticas parecidas a la percepción que tenemos de las ruinas precolombinas, con su sobriedad y su angulosidad.

## LA CONSTRUCCIÓN MUSICAL DEL CONOCIMIENTO DE LO INDÍGENA PREHISPÁNICO: EL PARADIGMA PENTATONICISTA

Es difícil determinar con precisión el origen de la asociación que hicieron los compositores mexicanos en obras como *El fuego nuevo* o *Xiuhztitzquilo* entre la música prehispánica y las escalas pentatónicas. El uso casi indiscriminado de colecciones pentatónicas para representar la alteridad —ya sea escocesa, medieval o asiática— ha sido muy común en la música occidental, y su uso se volvió aun más pronunciado cuando el colonialismo francés e inglés llevo a investigadores europeos a Asia, y a las músicas asiáticas a las exposiciones universales en Europa. Es posible, por tanto, suponer que el uso exoticizante de dichas colecciones era conocido por los compositores mexicanos.<sup>241</sup>

Por otra parte, encontramos la primera formulación teórica que postula que dichas escalas fueron la base de la música prehispánica en las investigaciones que los músicos mexicanos hicieron a partir de 1924-25. La teoría es expresada con toda fuerza y claridad a partir de 1930, al apoyarse los investigadores mexicanos en lo que parecía ser una base científica postulada por antropólogos europeos. Hablemos entonces de la construcción científica del conocimiento de la música prehispánica tal como se generó desde la segunda mitad de la década de 1920 hasta mediados de los años 1930, ahondando en los condicionamientos ideológicos que llevan a la construcción de los tópicos musicales de lo indígena/prehispánico.

148 |

Como ya se ha indicado, los investigadores de antigüedades precolombinas del siglo XIX se habían ocupado poco de los instrumentos musicales encontrados en las excavaciones. Las sonajas y los instrumentos de la familia del huéhuetl, por supuesto, pueden aportar poca información en cuanto a las alturas producidas y las escalas empleadas; las sonajas no tienen afinación alguna y los huéhuetls son instrumentos de parches y, aunque sabemos que los mexicas, por lo menos, los afinaban, los parches mismos, por supuesto, no sobrevivieron. De los teponaztlis y las diversas flautas, sin embargo, los investigadores de los años 1920 y 1930 procuraron extraer información sobre los sistemas interválicos y escalares que habrían podido ser utilizados.

Sólo unos pocos instrumentos eran accesibles en los años veinte. Es necesario por lo tanto tener en cuenta los límites impuestos a los investigadores tanto por las premisas historiográficas e ideológicas a que estaban sujetos como por el material mismo de investigación. En 1925, Rubén M.

<sup>241</sup> Ver, por ejemplo, Jeremy Day O'Connell, *Pentatonicism from the 18th century to Debussy* (Rochester: University of Rochester, 2007).

Campos aún sentía la obligación de llamar la atención de los historiadores, arqueólogos y etnólogos al campo de la música prehispánica, empezando por la pregunta misma: ¿existió la música precolombina?<sup>242</sup> Campos y un asistente fueron aparentemente los primeros músicos mexicanos que tocaron los instrumentos de la colección del Museo Nacional, la institución más importante en México para el estudio de las culturas antiguas, con el objeto de determinar la afinación, extensión y posibles intervalos de los instrumentos. En 1926, José G. Montes de Oca reportó los resultados obtenidos utilizando estos mismos instrumentos en un pequeño libro sobre danzas indígenas.<sup>243</sup> Y en 1931 en la monografía titulada *Nociones de historia de la música mejicana*, Miguel Galindo discutió su estudio de los teponaztlis y las flautas aztecas.<sup>244</sup> Los estudios más completos de los instrumentos precolombinos fueron los del ingeniero Daniel Castañeda y el músico Gerónimo Baqueiro Fóster, quienes en 1930 hicieron un reporte sobre las flautas aztecas y purépechas del Museo, así como los de Castañeda y Vicente T. Mendoza, cuyo ambicioso estudio de instrumentos de percusión *Instrumental precortesiano*, apareció en 1933.<sup>245</sup>

Durante su gestión como director de 1929 a 1934, Chávez intentó, y hasta cierto punto lo logró, convertir al Conservatorio Nacional de Música en un centro de investigación musical, contratando a varios de los investigadores que habían presentado ponencias en los Congresos Nacionales de Música de 1926 y 1928, y organizando varias academias encargadas de llevar a cabo investigaciones bibliográficas, de campo, y de gabinete (especulativas) sobre la música mexicana. Daniel Castañeda, Gerónimo Baqueiro Fóster y Vicente T. Mendoza fueron miembros de estas academias y sus escritos so-

<sup>242</sup> Rubén M. Campos, “Los instrumentos musicales de los antiguos mexicanos”, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4.<sup>a</sup> época, 3 (1925): 333-37. Lo que Campos realmente preguntaba es si los antiguos mexicanos tenían música tal y como ésta se concibe en el Occidente.

<sup>243</sup> José G. Montes de Oca, *Danzas indígenas mejicanas* (Tlaxcala: Imprenta del Gobierno del Estado, 1926).

<sup>244</sup> Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mejicana* (Colima: El Dragón, 1931).

<sup>245</sup> Daniel Castañeda, “Las flautas en las civilizaciones azteca y tarasca: 1. Civilización azteca”, *Música Revista mexicana* 8 (15 noviembre 1930): 3-26; Daniel Castañeda, “Las flautas en las civilizaciones azteca y tarasca: 2. Civilización tarasca”, *Música Revista mexicana* 9-10 (diciembre 1930-enero 1931): 19-45. Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano: Investigaciones de la Academia de Música Mexicana del Conservatorio Nacional de Música* (México: Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Museo Nacional, 1933).

bre las flautas precolombinas fueron publicados en la revista *Música Revista Mexicana*, fundada y dirigida por Chávez. Uno de los objetivos de las academias, como Castañeda explica en una conferencia del 7 de marzo de 1930, consistía en recolectar la música ceremonial contemporánea indígena, con el propósito de analizar sus melodías, ritmos, armonía y escalas. Un segundo objetivo era el de formular en gabinete una teoría de la pentafonía, ya que:

[...] las melodías primitivas de los cuatro continentes, incluyendo la peruana y la de los pieles rojas de Norte América, es pentatónica, y así debe ser la nuestra. [...] Esta teoría tiene una importancia vital como directora y orientadora de los estudios técnicos necesarios para emprender el análisis de nuestros [*sic*] melodías autóctonas. Y la tiene, porque sería caso excepcional y único —imposible por lo poco que sabemos actualmente—, el que la producción musical de nuestros pueblos no cayera dentro de la órbita gravitacional en que gira toda la música de los primitivos: la pentafonía.<sup>246</sup>

150 |

Castañeda —o bien, sus fuentes— creía en las teorías europeas evolucionistas aplicadas a la música, cuyo presupuesto es el siguiente: todas las culturas musicales pasan por una serie de etapas semejantes a las etapas de desarrollo de los seres humanos (infancia, adolescencia, madurez, etc.); en las culturas primitivas, la música es pentatónica (una escala llamada “defectiva”), y sólo al “progresar” las culturas, “progresa” su música hacia el uso de escalas heptatónicas diatónicas. El paradigma evolucionista de este razonamiento es claramente eurocéntrico —son los europeos los que definen y analizan a las músicas no europeas con relación a las suyas— pero está revestido de la autoridad que le confiere el ser parte del discurso académico de los centros intelectuales hegemónicos de occidente. Siguiendo este razonamiento, los investigadores y compositores mexicanos interiorizaron una concepción europea de lo no europeo como lo primitivo, y concluyeron que la música azteca debió haber sido primitiva y, por lo tanto, pentatónica. Sobre esta base eurocéntrica, Chávez, Ponce, Gomezanda, José Rolón, Miguel Bernal Jiménez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas y otros compositores construyeron algunas de las composiciones más importantes del nacionalismo mexicano.

Como parte de su conferencia, Castañeda añadió: “Sin embargo, con el objeto de proceder metódicamente y evitar prejuicios y dudas que pudieran surgir eventualmente, allí estarán nuestras colecciones, con las que proba-

<sup>246</sup> Castañeda, “Las academias del Conservatorio N. de Música”, *Música Revista mexicana* 1 (abril 1930): 6-13, p. 11.

remos, de una vez por todas, si la pentafonía fue la base de nuestra música primigenia”.<sup>247</sup> Aquí necesitamos poner al descubierto otro presupuesto: que las culturas indígenas contemporáneas pueden darnos la clave sobre la música prehispánica. Hay aquí un colapsamiento del indígena contemporáneo con el prehispánico que es muy común en la articulación y construcción del conocimiento sobre lo indígena en los siglos XIX y primera parte del XX. Este presupuesto implica una extensión indiferenciada del concepto de lo primitivo tanto a la cultura indígena contemporánea como a la precolombina. Implica también que las culturas indígenas permanecieron estáticas, por lo menos musicalmente, durante los siglos de la Colonia y el periodo de la Independencia. Consecuentemente, los investigadores de campo de los veinte y de los treinta se empeñaron en llegar a los puntos más remotos del territorio y a las culturas supuestamente menos contaminadas por “la civilización”, haciendo a un lado en sus investigaciones todas las prácticas musicales y sociales de los indígenas contemporáneos que no correspondieron a sus expectativas. El conocimiento de la música indígena contemporánea se encerró así en un círculo vicioso del que no siempre ha salido.<sup>248</sup>

Volvamos a Castañeda y sus contemporáneos para observar cómo esta premisa, acreditada como científica, resultó ser un condicionante de las observaciones empíricas del mismo investigador. La mayoría de los investigadores que trabajaron con las flautas del Museo Nacional coincidieron en que las lengüetas de los teponaztlis estaban afinadas a intervalos de segunda mayor, tercera menor o quinta justa, con la tercera mayor y la cuarta apareciendo con menos frecuencia en sus resultados.

Pero en cuanto a las flautas las discrepancias son mucho mayores. La mayoría de los investigadores estuvieron de acuerdo en que la mayor parte de las cinco flautas disponibles producían solo cinco sonidos, pero Galindo sostuvo que una de las flautas producía solo cuatro sonidos a distancias de terceras menores. Galindo y Montes de Oca reportaron la producción de semitonos; y solamente Castañeda encontró que las cinco flautas aztecas, a

<sup>247</sup> Castañeda, “Las academias”, 11.

<sup>248</sup> En su reporte sobre la investigación realizada entre los otomíes en febrero de 1921, Francisco Dominguez explica: “La música que ejecuta el violinero para los bailes [...] sólo se reduce a tangos, foxtrots y marchas vulgares. Al preguntarles si no tenían *Sones* especiales para tal festejo me contestaron que esa música “antigua” ya no la tocaban, pero que tenían un gran repertorio de música “moderna”, que es la que más les gusta. [...] Es lamentable [...] pues los indígenas lejos de seguir cultivando su propia música, sólo se concretan a malejecutar la que oyen en discos de mal gusto”. *Investigación Folklórica en México*, v. 1, t. 15 (México: SEP, 1962).



pesar de estar afinadas de manera diferente, podían todas producir la escala pentatónica anhemitónica, es decir, sin semitonos, que se puede describir con las notas Do-Re-Mi-Sol-La. Castañeda afirmó que éste “era, *por lo menos*, el ideal perseguido por nuestros músicos originales del Imperio de Anáhuac”, con lo que dejó abierta la posibilidad de que sus observaciones sólo fueran aproximaciones a lo que había concebido de antemano como la escala mexicana.<sup>249</sup> Esta conclusión pudo haber estado basada en evidencia empírica, pero cuando Castañeda trató de comprobarla matemáticamente los resultados llevaron a contradicciones.

Estas discrepancias, o las que encontramos entre los resultados de los tres investigadores, podían deberse a la edad avanzada de las flautas, o a diferencias en la habilidad de los investigadores en producir los sonidos. Pero muestran claramente, por un lado, el grado en que la investigación empírica puede ser guiada y hasta prejuiciada por premisas ideológicas, y por otro, la casi imposibilidad de deducir de la evidencia arqueológica un sistema de escalas o interválico uniforme para todas las culturas prehispánicas, o incluso solamente para la mexicana.<sup>250</sup>

Como se apuntó ya, las colecciones pentatónicas habían sido utilizadas en la música occidental por décadas para construir musicalmente la diferencia o alteridad de otras culturas. Pero podemos apuntar una fuente precisa para la circulación de estas teorías sobre la pentatonía en México en los años veinte y treinta. Castañeda —y Chávez— con toda probabilidad conocieron

152 |

<sup>249</sup> Castañeda, “Las flautas en las civilizaciones azteca y tarasca: 1. Civilización azteca”, 13. El énfasis es mío.

<sup>250</sup> Investigadores posteriores, entre ellos Samuel Martí, intentaron también reconstruir los sistemas escalares prehispánicos sobre la base de instrumentos sobrevivientes a medida que más de ellos fueron encontrados, pero la idea del pentatonicismo no se ha sostenido. De hecho, la objetividad de estos ensayos se ha visto comprometida a menudo por los deseos de los investigadores, el orgullo patriótico y la concepción continuada de las culturas prehispánicas como primitivas. Entre los autores que han criticado estos intentos se encuentran Stevenson, *Music in Mexico*, 32-46; Stevenson, “Reflexiones sobre el concepto de música precortesiana en México”, *Heterofonía* 114-115 (1996): 25-37; Leonora Saavedra, “Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music”, Tesis de doctorado, University of Pittsburgh, 2001, 233-38; Enrique Martínez Miura, *La música precolombina: Un debate cultural después de 1492* (Barcelona: Paidós, 2004), 12-16; y Gary Tomlinson, *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 3-5. En realidad, investigaciones basadas en documentos organológicos revelan que los instrumentos podían tocar escalas diatónicas de dos a siete sonidos, así como cromáticas y microtonales. Ver el mismo Samuel Martí y Gertrude Prokosch Kurath, *Dances of Anáhuac* (Chicago: Aldine Publishing, 1964).

el ambicioso estudio sobre la música indígena andina de los antropólogos franceses René y Marguerite d’Harcourt, cuyas conclusiones fueron publicadas primero en *La musique indienne chez les anciens civilisés d’Amérique*, y después, con mayor amplitud, en *La musique des incas et ses survivances*.<sup>251</sup> Los d’Harcourt proponían que la música quechua estaba basada en colecciones pentatónicas anhemitónicas y que es posible separar lo precolombino de lo mestizo en la música andina contemporánea.<sup>252</sup>

A finales del siglo XIX y muy al principio del XX, Carl Lumholtz (noruego) y Konrad Theodor Preuss (alemán) habían visitado el norte de México en viajes etnológicos en los que recolectaron y transcribieron música de los grupos, contemporáneos y seminómadas, de los Tarahumara, Tepehuano, Cora y Huichol. (Hasta donde yo sé, estos estudios no se conocieron en México sino hasta la década de 1930).<sup>253</sup> Las melodías recolectadas por Lumholtz y Preuss no revelan ningún tipo de sistema escalar o interválico uniforme, y aunque algunas son pentatónicas e incluso anhemitónicas, la mayoría no lo son; en cambio, las melodías basadas en menos de cinco notas son muy comunes. En un capítulo comparativo entre la música andina y la música de América del norte, los d’Harcourt expresaron su frustración con lo que consideraban las limitaciones de las melodías de Lumholtz y de Preuss, recogidas entre grupos nómadas retrasados —“*retardataires*”, decían— que poco tenían en común con la civilización sedentaria, urbana y compleja de los mexicanos.<sup>254</sup> Y se mostraron igualmente frustrados por el trabajo de otros investigadores mexicanos y extranjeros como el mismo Ponce, Elfego Adán, Manuel Gamio, Eleanor Hague, Frederick Starr y Arthur Morelet, cuya investigación en el centro y sur de México había arrojado únicamente melodías con clara influencia europea.

153 |

<sup>251</sup> Raoul y Marguerite d’Harcourt, *La musique indienne chez les anciens civilisés d’Amérique*, en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, part 1, 3337-3371 (Paris: C. Delagrave, 1913-22). Raoul y Marguerite d’Harcourt, *La musique des incas et ses survivances*, 2 vols. (Paris: P. Geuthner, 1925).

<sup>252</sup> Marguerite Blécard d’Harcourt publicó un artículo al respecto en la *Gaceta Musical* publicada por Ponce: “¿Existe una música incaica?”, 1/2 (febrero 1928): 21-28. Por otro lado, la misma *Gaceta* publicó el artículo “El cromatismo en la música indígena sudamericana” de Carlos Lavín (*Gaceta Musical* 1/3 (marzo 1928): 28-34 y 1/4 (abril 1928): 21-31).

<sup>253</sup> Carl Lumholtz, *Unknown Mexico: A Record of Five Years’ Exploration among the Tribes of the Western Sierra Madre, in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco, and among the Tarascos of Michoacan*, 2 vols. (Nueva York: Charles Scribner’s Sons, 1902). Konrad Theodor Preuss, *Die Nayarit-Expedition: Textaufnahmen und Beobachtungen unter mexikanischen Indianern*, 2 vols. (Leipzig: B. G. Teubner, 1912).

<sup>254</sup> Raoul y Marguerite d’Harcourt, *La musique des incas*, 217.

Los d’Harcourt concluyeron que la música azteca no había sobrevivido y ofrecieron dos posibles explicaciones: la música azteca no había tenido nunca la fuerza necesaria para sobrevivir, o bien, que la Conquista Española, que había sido más brutal en México que en cualquier otra parte, la había obliterado.<sup>255</sup> Quizá algo podría rescatarse con investigación sistemática —a la cual los mexicanos se debían apresurar, en su opinión— en las zonas montañosas de México.<sup>256</sup>

Chávez conocía ya una colección de melodías indígenas de Perú y Ecuador, *Méodies populaires indiennes*, que Marguerite d’Harcourt había publicado y de la cual tomó algunas melodías para presentarlas en un concierto en la Ciudad de México en 1924.<sup>257</sup> Aparte de eso no encontramos citas directas de los d’Harcourt en sus escritos o en los de Castañeda; sin embargo sí encontramos claras paráfrasis y conceptos tomados de ellos. La influencia ejercida por estas ideas sobre Chávez, Castañeda, Mendoza y Baqueiro fue muy grande, así como sobre la tarea que éstos se propusieron, desde las aulas del conservatorio, de encontrar la “auténtica” música indígena en los lugares más remotos del país.

154 |

#### LA PENTATONÍA COMO BASE PARA LA CONSTRUCCIÓN MUSICAL DE LO INDÍGENA/PREHISPÁNICO

Como hemos visto, Gomezanda compuso la música pentatónica de su “Cortejo de los sacerdotes” basándose en investigaciones realizadas con los “pitos de barro” en el Museo Nacional, como los llama en la introducción a *Xiuhztitzquilo*. Gomezanda no cita una fuente para esta información. Por su parte Chávez, quizá debido a su lectura de los d’Harcourt, que pudo haber ya conocido en 1925, emprendió en ese año la composición de un segundo ballet sobre un tema mexicana, *Los cuatro soles*, cuyas melodías son más decidida y consistentemente pentatónicas que las de *El fuego nuevo*. *Los cuatro soles* está basado en el mito cosmogónico del mismo nombre, relacionado con la creación y destrucción cíclica del cosmos por catástrofes relacionadas con

<sup>255</sup> Raoul y Marguerite d’Harcourt, *La musique des incas*, 218-19.

<sup>256</sup> Raoul y Marguerite d’Harcourt, *La musique des incas*, 230.

<sup>257</sup> Marguerite Béclard d’Harcourt, *Méodies populaires indiennes (Équateur, Pérou, Bolivie): Recueil de 55 mélodies harmonisées* (Milan: Ricordi, 1923).

agua, viento, fuego y tierra, creando cuatro eras, o soles.<sup>258</sup> El tema del ballet se presta para la representación de varios ciclos de nacimiento, desarrollo y destrucción, y cada uno de los soles se desarrolla en una danza que lleva por nombre el elemento que lo destruye. Las danzas van precedidas de un preludio y conectadas por pasajes musicales de diversos caracteres.

El tema de la “Danza del agua” (ejemplo 4.10.) es pentatónico; su ritmo y su carácter tienen una simplicidad casi infantil, y su primera frase, por lo menos, tiene una forma de arco muy gentil. La asociación tradicional en la música occidental del oboe y del corno inglés con lo pastoral contribuye a su carácter, aunque, en una coincidencia afortunada, Chávez podría estar haciendo aquí una referencia a la chirimía. La melodía es acompañada por un motivo rítmico sumamente simple y callado en el xilófono (o teponaztli) y las cuerdas graves, cuya única complejidad reside en que va a contratiempo. Varias melodías de *Los cuatro soles*, a pesar de ser pentatónicas, contienen interrupciones por el cambio a colecciones diferentes; en este caso, a una por tonos enteros, que se resuelve con un movimiento cromático de Sol# a Sol natural.

Semplice

155 |

**EJEMPLO 4. 10.** Carlos Chávez, *Los cuatro soles*, “Sol de agua”, número de ensayo 15, compases 1-8, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts.

<sup>258</sup> El ballet, que parece haber empezado de manera modesta como una colección de danzas, fue sometido a múltiples revisiones hasta alcanzar su forma final en 1930, como puede observarse en los manuscritos depositados en la biblioteca pública de Nueva York (New York Public Library for the Performing Arts).

Chávez emplea de manera más extensa una colección pentatónica única en el “Preludio” inicial, que regresa de manera abreviada entre el “Sol de agua” y el “Sol de aire”. Chávez construye una melodía continua, extendida, misteriosa y melancólica, cuyo objetivo es dar la sensación de un comienzo mítico (ejemplo 4.11.).<sup>259</sup> La música, y la obra misma por tanto, comienzan en un registro muy grave a partir del cual una melodía asciende lentamente a pesar de pequeños descensos en forma de ola. La melodía es llevada a un clímax emotivo pero sobrio por el uso excepcional, en el contexto de los motivos rítmicos binarios que contiene, de un tresillo y un salto ascendente de cuarta. La melodía está acompañada por el más majestuoso de los instrumentos prehispánicos, el tlapanhuéhuatl. De esta manera, si la “Danza del agua” articula un conocimiento del indígena como un ser simple e inocente, el “Preludio” le da a esta construcción una dimensión más profunda de melancolía y sobriedad, casi de estoicismo.

156 |

**Preludio**  
**Lento**

The musical score consists of two staves. The top staff is for Bass, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with dynamics *p espressivo*, *f*, and *mp*. The bottom staff is for Tlapanhuéhuatl, starting with a bass clef and a 3/4 time signature. It contains a rhythmic accompaniment with dynamics *mf*, *poco*, and *f*, and includes triplets and accents.

**EJEMPLO 4. 11.** Carlos Chávez, *Los cuatro soles*, “Preludio”, compases 1-14, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts.

Chávez articula otro aspecto de lo indígena y prehispánico en el tema abierto y en apariencia improvisado de la “Danza del aire”. Aquí, con una melodía sumamente activa, marcada *forte e preciso*, sobre una colección pen-

<sup>259</sup> Chávez utilizaría en 1940 una versión modificada del “Preludio” como pasaje central de *Xochipilli*.

tatónica basada en Re bemol, un coro de piccolos, flautas y oboes parecen tratar de recrear las flautas agudas de barro y carrizo descritas por los cronistas del siglo XVI (ejemplo 4.12.). El ámbito estrecho de la melodía, la cual cambia en apariencia al azar aunque en realidad está bajo el estricto control que le impone Chávez; la percusión simple y monótona, y el pedal de quinta abierta en la armonía, reminiscente de una gaita rural, son todos recursos ya estandarizados y fácilmente reconocibles de la representación de la música primitiva o no europea. Finalmente, el tratamiento armónico disonante obtenido a través de la melodía sobre Re bemol, la quinta abierta La bemol-Mi bemol, y las contramelodías en violines y cellos, construyen simultánea e igualmente bien lo primitivo, lo modernista, y —para los escuchas— la música remota de los antiguos mexicanos.<sup>260</sup>

A diferencia de *El fuego nuevo*, *Los cuatro soles* fue relativamente bien recibida. Escribiendo para *Excelsior*, Manuel Casares opinó que el ballet estilizaba el alma indígena y declaró: “La obstinada insistencia con que repite los motivos, es una fiel interpretación del carácter indígena [...]”. Esta es una pequeña muestra de cómo el conocimiento de lo indígena —“tienen un carácter obstinado e insistente”— articulado por los compositores mexicanos pasó al discurso verbal de los críticos —especialistas también del conocimiento— y comenzó a sedimentarse entre críticos y público.

Sin ser *Los cuatro soles* la única obra indianista mexicana de las primeras dos décadas del siglo en usar colecciones pentatónicas, su estreno en 1930 fue determinante en cimentar ciertos significadores de lo indígena, incluyendo dichas colecciones, entre los compositores mexicanos. Las colecciones pentatónicas se han utilizado en tempos lentos para significar la antigüedad de las culturas prehispánicas, quizá aunada a ideas como lo pastoral, la cercanía con la naturaleza, y la existencia en tiempo pasado de una época más afortunada que la presente, colapsando el transcurrir del tiempo para adscribir un origen remoto y una permanencia esencializante a los indígenas contemporáneos. Por ejemplo, la representación que hace Chávez del origen mítico de las culturas prehispánicas en el “Preludio” de *Los cuatro soles*, tuvo un impacto directo sobre la representación que hace Silvestre Revueltas de un tiempo igualmente mítico en *Cuauhnáhuac*. Esta representación lleva, a

<sup>260</sup> Chávez conocía mucha más música contemporánea en el momento de componer *Los cuatro soles* de la que conocía al componer *El fuego nuevo*. Hay un pasaje en particular que acusa una influencia directa de la *Consagración de la Primavera* de Stravinski y es posible que su tratamiento de los materiales melódicos se derive también del compositor ruso.

**Forte e preciso**

Picc.  
Fl.  
Ob.

*sempre staccato*

Rattle  
Scrapers

Vln. 1

Vln. 2  
*p*

Vc.  
Bsn.  
Cb.

158 |

Picc.  
Fl.  
Ob.

Rattle  
Scrapers

Vln. 1

Vln. 2

Vc.  
Bsn.

**EJEMPLO 4.12.** Carlos Chávez, *Los cuatro soles*, “Sol de aire”, número de ensayo 41, compases 1-5, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts.

mi juicio, claro contenido político; ésta es una observación que ya he hecho y publicado anteriormente, pero cuya relación musical con la obra de Chávez establezco aquí por primera vez.<sup>261</sup> Me refiero a la sección o secciones lentas de *Cuaubnáhuac* que con anterioridad he llamado pastorales —porque lo son— en el sentido de invocar una edad de oro ciertamente arcaica y prístina de las culturas precolombinas y por tanto de la historia del indígena mexicano. Revueltas hace en las versiones de 1931 —un año después del estreno de *Los cuatro soles*— y 1933 de *Cuaubnáhuac* una relectura del preludeo de *Los cuatro soles*, que como hemos visto, es justamente indicador de un momento de comienzo o renovación. Los pastorales, como los he llamado, de *Cuaubnáhuac* retoman no sólo el tempo lento y las colecciones pentatónicas del “Preludio” de *Los cuatro soles*, sino también el color de las cuerdas graves y, de manera más reveladora aun, la construcción melódica gradualmente ascendente con pequeños movimientos ondulares y llevada a un clímax por la propulsión de un salto ascendente (ejemplo 4.13.).

159 |

**EJEMPLO 4. 13.** Silvestre Revueltas, *Cuaubnáhuac*, compases 165-73. G. Schirmer, Nueva York.

En la versión orquestal de 1933 el único pastoral de la obra denota una edad de oro quizá ya remota. Pero en la primera versión, para cuerdas, el pastoral reaparece varias veces, en particular para cerrar la obra en un *morendo* paulatino a cargo de los cellos y después de un contrabajo solitario. Así, en la primera versión de *Cuaubnáhuac*, se articula, propongo, no sólo una desaparecida edad de oro sino la extinción misma de las culturas indígenas

<sup>261</sup> Leonora Saavedra, “Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y el ‘Renacimiento Azteca’”, *Boletín Música Casa de las Américas*, La Habana 13 (2003): 39-53.



contemporáneas, después de haber surgido de un pasado glorioso y mítico. Esta es, a diferencia de la de Chávez, una propuesta política que articula asimismo un conocimiento de lo indígena contemporáneo.

En contraste con el idílico pastoral, *Revueltas* utiliza también un motivo rítmico melódico que podemos interpretar como una danza de guerra y que yuxtapone directamente al pastoral, al cual sigue. Si leemos esta yuxtaposición como la resistencia que oponen las culturas indígenas a su desaparición, el mensaje del último pastoral, que ya no es seguido por una danza, resulta aun más impactante. Como he observado anteriormente, por su motivo rítmico simple, su terminación en corchea y negra con puntillo y el ritmo de tambor “indio” que la acompaña, la danza revela un posible origen en la música para cine mudo. Esta música, que incluía música para las escenas en que aparecen en pantalla miembros de culturas indígenas, era coleccionada en antologías que *Revueltas* probablemente conoció cuando trabajó en capacidad de músico de cine en Estados Unidos. Dado este posible origen, la danza de *Cuauhnáhuac* presenta un aspecto casi paródico sumamente intrigante.

160 |

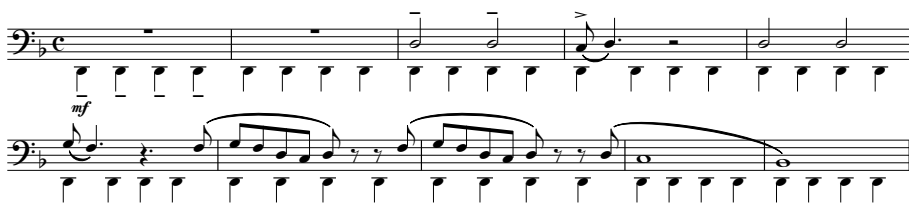
Miguel Bernal Jiménez utiliza elementos similares en el “Tema de la raza” de su drama sinfónico *Tata Vasco* (1940). El contexto musical y discursivo de esta obra da a este significador un contenido prácticamente opuesto al de *Revueltas* o Chávez pero que, sin embargo, está igualmente basado en la concepción de lo pentatónico como lo primitivo. Así, el “Tema de la raza” (ejemplo 4.14.) se desenvuelve sobre un bajo constituido por una sola nota y un ritmo simple y obstinado; la melodía misma presenta un ámbito muy reducido, ritmos elementales y el mismo ritmo cadencial de corchea y negra con puntillo que encontramos en *Cuauhnáhuac*, y está basada en una colección pentatónica sin semitonos. Bernal describió este tema como “rudo y cruel, como el pueblo puhrépecha [*sic*]; pentáfono y anhemitónico como las melodías primitivas”.<sup>262</sup>

*Tata Vasco* es sobre todo una obra sobre los grandes logros del personaje histórico del mismo nombre.<sup>263</sup> De hecho, Bernal Jiménez y su libretista, Manuel Muñoz, arrojan sin ambigüedades una representación positiva de lo que fue posiblemente el evento más traumático de la historia de México,

<sup>262</sup> Miguel Bernal Jiménez y Manuel Muñoz, *Tata Vasco: drama sinfónico en cinco cuadros* (Pátzcuaro (sin editor), 1941), 13.

<sup>263</sup> Para un estudio más amplio de *Tata Vasco* ver Leonora Saavedra, “Staging the Nation: Race, Religion, and History in Mexican Opera of the 1940s”, *The Opera Quarterly* 23/1 (2008): 1-21.

así como una visión idealizada del papel que desempeñó la religión católica en el proceso de evangelización y de integración a la cultura europea de las culturas nativas de Michoacán. La obra abre con un cuadro que es descrito en el libreto como una escena salvaje: los ritos funerarios del último de los reyes purépechas, asesinado por Nuño de Guzmán, y el clamor de venganza por parte de los indígenas. En una escena posterior, Tata Vasco, como oidor, escucha las quejas de los indígenas y promete interceder ante el rey, siempre y cuando éstos abandonen su idolatría y sus costumbres bárbaras como la poligamia y la vida nómada que, dice Tata Vasco, “a bestias os iguala”.<sup>264</sup> El contraste e incluso la lucha espiritual e ideológica entre el pueblo bárbaro de los purépechas y la civilizada y misericordiosa cultura de Tata Vasco no podría ser más claro, y está articulado por Bernal a nivel musical por las combinaciones contrapuntísticas del “Tema de la raza” con los temas del “Amor”, de “Tata Vasco”, y de “La fe”, simbolizada ésta por un canto gregoriano.



161 |

EJEMPLO 4. 14. Miguel Bernal Jiménez, *Tata Vasco*, Tema de la raza. *Tata Vasco: drama sinfónico en cinco cuadros*. Pátzcuaro, 1941, p. 13.

Cierro esta exploración de la articulación musical de lo indígena con la obra que es considerada paradigmática del indianismo mexicano: la *Sinfonía india* de Chávez. En 1935, Castañeda publicó un recuento del estado actual de la investigación sobre la música folklórica en México en el periódico *El Nacional*. Los resultados obtenidos hasta ese momento, decía, han sido el producto colectivo de esfuerzos realizados por encargo de la SEP y del Ministerio de Agricultura desde 1921 (es decir desde la época de José Vasconcelos y Manuel Gamio como secretarios respectivos), y en especial del trabajo de campo del investigador Francisco Domínguez. Castañeda reportaba la existencia de 1,788 transcripciones de melodías de todo el país, y afirmaba que la próxima etapa, la de investigación de gabinete, había comenzado ya. Sin embargo, las transcripciones y descripciones etnográficas de las culturas de origen no fueron publicadas sino hasta 1962, y aun así pro-

<sup>264</sup> Discurso de Tata Vasco a los indígenas, *Tata Vasco: drama sinfónico*, 33.

bablemente no todas (aunque circularon, como veremos, entre los músicos de manera inédita), y la investigación especulativa, si en realidad tuvo lugar, nunca salió a la luz.<sup>265</sup>

Así, cuando Chávez comenzó la composición de la *Sinfonía india* en Nueva York en 1935 por encargo de William Paley, pudo disponer ya de un material muy rico, que por lo mismo y como veremos, planteaba una plétora de dificultades y de contradicciones de tipo ideológico con la articulación que se había hecho hasta entonces de la música indígena y prehispánica. La sinfonía está compuesta en un solo movimiento que contiene elementos estructurales de forma sonata (exposición y reexposición con dos temas), en la que la sección de desarrollo se ve sustituida por una sección en tempo lento. La obra concluye con un grandioso Finale en tiempo vivo, y está básicamente en la tonalidad de Si bemol.

Chávez utiliza, para la mayor parte de sus temas, melodías recogidas de los indígenas mexicanos del siglo XX. La melodía del primer tema, “El curso del sol”, fue recogida entre los grupos Cora del occidente de México y publicada por Theodor Preuss en 1912 (ejemplos 4.15A y 4.15B).<sup>266</sup>

---

<sup>265</sup> Baltasar Samper, Francisco Domínguez, Luis Sandi, y Roberto Téllez Girón, *Investigación folklórica en México: materiales*, 2 vols. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, 1962).

<sup>266</sup> Theodor K. Preuss, *Die Nayarit-Expedition*, 373.

3 ob. II *f marcato*

Vln. II *f on the string*

Trpt. 1 Bb Cl., Bsn.

Trpt. 2

Rattles *f*

3 ob. II

Vln. II

Fl., Eb Cl., Bb Cl.

Fl. *tr*

Rattles *f*

Bass Drum

EJEMPLO 4. 15A. Carlos Chávez, *Sinfonía india*, primer tema, número de ensayo 9, compases 1-5. G. Schirmer, Nueva York.

A1

A2

B1

C

D

EJEMPLO 4. 15B. Theodor K. Preuss, transcripción de la canción Cora “El curso del sol”, reproducción parcial. Theodor K. Preuss, *Die Nayarit-Expedition* (Leipzig: B.G. Teubner, 1912), vol. 1, p. 373.

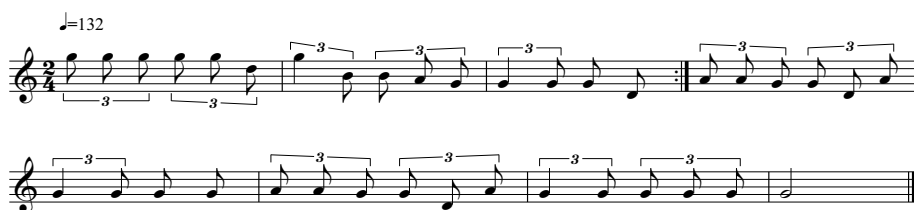
Para el segundo tema y el del *Finale* Chávez usó las melodías Seri “I Coos” y “Jime Eeke”, respectivamente, transcritas por Francisco Domínguez durante un viaje de campo en 1933 a las regiones Yaqui y Mayo (ejemplos 4.16A y 4.16B).<sup>267</sup>

A



164 |

B



**EJEMPLOS 4. 16A Y 14. 16B.** Transcripciones de las melodías Seris, “I Coos” y “Jime Eeke”, por Francisco Domínguez (1933). Baltasar Samper, Francisco Domínguez, Luis Sandi, y Roberto Téllez Girón, *Investigación folklórica en México: materiales* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, 1962), vol. I, p. 204 y 208.

El segundo tema (“I Coos”) es una melodía modal de seis notas basada en la nota Sol que fluye gentilmente en tresillos, sobre texturas transparentes. El tema seri del *Finale* es uno de los pocos recogidos por Domínguez que está basado en una escala pentatónica anhemitónica. No he identificado aún si el tema de la sección central, basado en un pentacorde menor, es original de Chávez o si es también una melodía indígena.

<sup>267</sup> *Investigación folklórica en México: materiales*, vol. 1, 204 y 208.

Chávez expone cada uno de estos temas, y los somete a un desarrollo no tradicional que consiste en la repetición constante de la melodía con orquestación y texturas siempre cambiantes: una representación primitivista de prácticas indígenas heterofónicas que añade energía a las secciones vivas y lirismo a las lentas. La orquestación en ocasiones apunta a la práctica indígena, y también prehispánica, de combinar instrumentos de viento y percusión —de “pito y tambor”. En el Poco lento, por ejemplo, las flautas, oboes y clarinetes en Mi bemol suenan el tema majestuosamente sobre un ritmo estable, casi hipnótico, en las cuerdas, percusiones, trompetas y arpa. El fortísimo en las maderas, la armonía pseudoarcaica por cuartas, y la presencia del arpa crean un clímax intenso pero contenido que recuerda a la *Sinfonía Antígona* también de Chávez, inspirada en una tragedia griega. El *Finale* se caracteriza por un impulso rítmico constante y por crescendos al final de cada sección que hicieron que el crítico Olin Downes del *New York Times* hablara de “reiteración salvaje” y “ritmismo bárbaro” en esta pieza.<sup>268</sup>

Hay varias cosas importantes que destacar respecto a las melodías utilizadas por Chávez. En primer lugar, son todas melodías del siglo XX. En segundo lugar, irónicamente, no todas las melodías son pentatónicas: el primer tema podría considerarse en Si bemol mayor, y tanto el segundo tema como el de la sección lenta son modales. ¿Por qué decimos irónicamente? Porque en contraste con dichas melodías modales y tonales, utilizadas como tres de los cuatro temas principales, las partes de las sinfonías que podemos asegurar son cien por ciento obra de Chávez — la introducción y la coda — están escritas sobre colecciones pentatónicas basadas en Si bemol y Mi bemol.

Esta yuxtaposición de secciones no indígenas pentatónicas con secciones indígenas modales y tonales crea una disonancia ideológica que encarna la contradicción misma de los presupuestos teóricos de Chávez y sus contemporáneos y, por así decirlo, los subvierte. Tal parecería que a pesar de verse confrontado con el resultado de un trabajo de campo real, hay en Chávez una resistencia a dejar atrás el uso primitivista de las colecciones pentatónicas como significadoras de lo indígena mexicano. Sin embargo, hay que reconocer que Chávez permite, por así decirlo, que las melodías indígenas contradigan su propia propuesta. Más aun, las secciones pentatónicas están de hecho literalmente en los márgenes de la sinfonía (introducción y coda) mientras que las melodías indígenas contemporáneas, poscoloniales, ocupan el lugar de honor.

<sup>268</sup> Olin Downes, “Chávez Conducts Boston Orchestra”, *New York Times*, 11 abril 1936, y “Chávez conducts ‘La Mer’”, *New York Times*, 19 febrero 1937.

El problema planteado aquí no es de autenticidad: tan auténticas son las melodías indígenas como la música de los compositores mexicanos cuando se ven enfrentados en un particular momento histórico con la tarea de crear un arte nacional. De hecho, no son éstas las únicas contradicciones construidas en estas obras, ni son éstas las únicas obras del nacionalismo mexicano que encarnan una disonancia afectiva, ideológica y musical. Estas disonancias, que vuelven a las obras mucho más ricas incluso a nivel meramente auditivo y perceptivo, son a mi juicio producto de la manera en que cada obra nace dentro de la relación inmediata que su compositor establece con un contexto polivalente en sus referentes musicales, políticos e ideológicos. Este contexto, además, cambia constantemente a la manera de un caleidoscopio de 1925 a 1940, presentando variadas e infinitas configuraciones producidas por la conflictiva relación de la música de concierto mexicana con la cultura occidental y con la sociedad mexicana.

166 |

Chávez construyó lo indígena mexicano dentro de parámetros ideológicos y epistémicos particulares, que, como hemos visto, compartía con sus contemporáneos. Lo que creó fueron representaciones simbólicas con cierta base en la realidad histórica que, mucho más importante aun y a pesar de su falta de exactitud histórica o etnológica, fueron reconocidas y adoptadas como construcciones de lo indígena, como articulaciones del conocimiento de lo social indígena, por muchos mexicanos. He allí la importancia real de estos proyectos indianistas de los años veinte y treinta.

Melodías pentatónicas, ritmos relativamente simples y binarios, texturas claras, *ostinati*, intervalos armónicos abiertos, instrumentos de viento y percusión, chirimías y teponaztlis reales o ficticios, etc. encontraron espacio en las composiciones tanto de Chávez como de sus colegas y amigos —Revueltas, Bernal Jiménez, Ponce, Rolón o Huízar— ya sea como materiales de paso, con el propósito de señalar temporalmente la presencia indígena, o como materiales principales en obras indianistas. Junto con estas construcciones musicales de lo indígena, se articularon igualmente en forma musical y discursiva categorías de identidad y diferencia. Así el indígena mexicano y su antepasado precolombino están marcados por categorías de identidad y diferencia como lo estoico, lo ritualista, lo pagano, lo dócil, lo inocente, lo arcaico, lo primitivo, lo remoto, lo natural, lo pagano-erótico, lo en vías de extinción. Estas categorías se hicieron circular como conocimiento social de lo indígena y lo prehispánico, y por lo tanto, ya con el indigenismo del siglo XX y las teorías posvasconcelianas del mestizaje, como conocimiento constitutivo del mexicano mismo.

## CAPÍTULO 5.

# LA ESFERA PÚBLICA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MÉXICO Y EL CAMPO CULTURAL DE LA MÚSICA: APUNTES PARA UNA METODOLOGÍA

167 |

**E**ste ensayo se centra en la Orquesta Sinfónica de México (OSM), la agrupación sinfónica más importante de la primera mitad del siglo XX. Esta calificación ya de hecho provoca varias preguntas: ¿Por qué decimos que fue la orquesta más importante y en qué sentido lo fue?; ¿Cómo podemos ir más allá de las estadísticas que repetimos a menudo sobre los años que duró (21), el número de obras que dio a conocer en México (más de 170), la cantidad de obras mexicanas que estrenó (más de 75)?; ¿Por qué y de qué manera habría de ser significativo un estreno, más allá del hecho mismo?; ¿Cómo podemos relacionar la obra y el estreno con su contexto específico?; y ¿Cómo ir más allá del concepto “vida musical” para entender el papel de la OSM en la cultura mexicana? En otras palabras, ¿Cómo insertar a la OSM en los procesos de larga duración que moldearon a la cultura mexicana en el



siglo XX asegurándonos, de paso, de la trascendencia de éstos y de la participación efectiva de la OSM?; y ¿Cómo podemos entender estos procesos más allá de las disputas por el poder, aunque incluyéndolas?

Lo que ofrezco aquí es, por un lado, dos modelos teóricos que podrían ayudarnos en esta pesquisa. Por otro, información vieja y nueva. En tercer lugar, el esbozo de un mapa del campo cultural de la música y sus cambios internos entre 1915 y 1934. Y finalmente, un caso de estudio particular de cómo la configuración del campo de la música puede contribuir a las decisiones creativas de un compositor. Propongo de esta manera una posición conceptual más productiva de la que hemos adoptado hasta ahora para acercarnos a la OSM, una posición que pueda estimular y guiar la participación de otros investigadores.

## DOS MODELOS TEÓRICOS

168 |

En primer lugar, propongo conceptualizar a la OSM y a la actividad musical, administrativa y periodística que la rodean como esfera pública, según el concepto desarrollado por Jürgen Habermas y otros teóricos, es decir, como un espacio discursivo en el cual individuos se relacionan con el objeto de discutir asuntos de mutuo interés en un debate público.<sup>269</sup> Propongo, por supuesto, entender a la OSM como centro de un espacio real: un teatro, el escenario y los pasillos, donde las propuestas estéticas e implícitamente políticas que emanan del escenario son articuladas, recogidas, procesadas y negociadas de varias maneras, incluyendo a través de la presencia o ausencia del público, del tipo de público que atiende, o del apoyo material que ofrece. A partir de allí se crea un espacio discursivo, real o virtual, en el cual se dan una serie de intercambios subjetivos semiosociales. Allí participa la música como discurso, en especial como discurso articulador, como lo hemos dicho antes, del conocimiento de lo social. Este discurso es también constitutivo del público, en tanto que éste se autodefine, se distingue a sí mismo y de los demás, a partir de lo que le gusta y lo que rechaza. Participa en él la crítica y los periodistas, que irrumpen de manera sin precedente en la esfera pública de México y que articulan a su vez un conocimiento de los bienes culturales y

<sup>269</sup> La formulación clásica es Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962). Estoy conciente de las debilidades del texto de Habermas desde el punto de vista de los estudios de género: los individuos a los que se refiere son todos del género masculino; alrededor de la OSM la mayor parte lo son también.

de lo social muchas veces a través de informaciones casi etnográficas sobre el espacio real del teatro y sus ocupantes. La OSM es, pues, una esfera pública, un ámbito de la vida social donde el conocimiento de lo social se negocia, y desde donde se forma la opinión pública. Lo absolutamente maravilloso es que esta esfera pública, este espacio discursivo, donde individuos se interpelan desde diferentes posiciones alrededor de cuestiones consideradas obviamente de interés nacional, se centra precisamente en la OSM, es decir, en la creación y distribución de bienes culturales musicales.

Ahora bien, este espacio discursivo se construye sobre la base de un campo estructurado por relaciones de poder establecidas entre sus participantes en virtud de la acumulación de los capitales simbólico, cultural y político, y de las constantes disputas sobre el valor y carácter de los mismos. Éste es el campo cultural de la música, que como todos los campos sociales, es relativamente autónomo pero está en estrecha relación con los campos del poder político y del poder económico. Todos estos campos están estructurados por relaciones entre individuos, solos o en grupo, y tienen sus propias reglas y sus propias definiciones del tipo de capital que está en juego. Todos estos campos están, también, constituidos históricamente, no surgen al azar.

La posición estética de un artista, y aun sus obras mismas, aunque producto de un desarrollo relativamente autónomo, están sin embargo sujetas al campo de posibilidades estructurado por el campo cultural de la música, y a través de éste, por otros campos sociales. Interpretar la creación artística a través de estos campos, sugiere el sociólogo francés Pierre Bourdieu, nos permite entender las mediaciones que existen entre lo social, lo político, lo artístico y lo creativo, ofreciéndonos una vía media entre el subjetivismo total al que conducen los análisis técnicos y los estudios biográficos, y un determinismo paradójicamente amorfo que a menudo expresamos a través del término contexto social.<sup>270</sup> El modelo que planteo, en el cual una esfera pública, un espacio discursivo de importancia nacional, se estructura sobre la base de campos culturales y sociales, estructurados a su vez por relaciones de poder, nos permite, creo yo, entender mejor el trabajo cultural y social que efectúa la OSM en nuestro país en la primera parte del siglo XX.

En las secciones que siguen intentaré reconstruir cómo fue producido históricamente el campo de producción de la música en los años 20 y cómo fue definido el capital simbólico necesario para ocupar un centro de poder

<sup>270</sup> Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. Cambridge: Polity Press, 1993.

dentro de él. Exploraré también cómo cambia dicho campo a finales de los 20 y en los primeros años de la década de 1930 en virtud de cambios en la constitución del capital simbólico, en parte a través de la OSM, organismo constituido por el campo mismo. A través de la recepción y construcción del modernismo y el nacionalismo musicales se desarrolla un discurso público que articula un conocimiento constitutivo de lo mexicano moderno; en una última parte, tomaré el ejemplo de Ponce para observar el cambio en su posición dentro de las relaciones de poder del campo cultural de la música entre 1913 y 34. Finalmente, discutiré cómo se constituye la posición estética del compositor dentro del campo de posibilidades estructurado por el campo cultural de la música; y analizaré la versión final del *Canto y danza de los antiguos mexicanos* como tercer movimiento de *Chapultepec* dentro del universo de las obras coexistentes en este campo.

#### LA CONSTITUCIÓN HISTÓRICA DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL/ MUSICAL Y SU RELACIÓN CON EL CAMPO DE PODER

170 | Quisiera comenzar por esbozar cómo estaba constituido el campo de producción musical a principios de la década de 1920 y cuál era su relación con el campo de poder político. Regresemos para ello a Vasconcelos y su tiempo como rector de la Universidad Nacional de México (aún no autónoma) y luego Secretario de Educación Pública (1920-24). Vasconcelos creó al interior de la SEP una Dirección de Cultura Estética, a cargo de Joaquín Beristáin (hijo), que era la coronación de su magno proyecto educativo. Como fue ya establecido en el tercer capítulo, dentro de la filosofía neoplatónica de Vasconcelos el arte, y en especial la música, eran la forma más directa de elevación de los seres humanos hacia lo divino. Vasconcelos estaba decidido a llevar esta experiencia místico-estética de manera colectiva a la mayor parte posible de la población mexicana, a la cual, como sabemos, consideraba miembro de una raza cósmica.<sup>271</sup> Cultura Estética organizó numerosos festivales, a menudo al aire libre, en los que obreros y niños se juntaban en agrupaciones musicales de miles de voces. A los festivales asistían igualmen-

<sup>271</sup> Para un análisis de la filosofía y la práctica vasconcelianas en torno a la música ver los capítulos 2 y 3 de Leonora Saavedra, "Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and The Politics Of Modern Mexican Music", tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2001.

te miles de personas, transformando estos eventos en momentos de catarsis social cuyo objetivo era claramente la gestación de la nación mexicana.

Cultura Estética manejaba las instituciones educativas de arte, agrupaciones musicales como el Cuarteto Clásico Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional, los centros de orfeones o de instrucción coral para la clase obrera, y la educación musical para niños en las escuelas primarias. Las actividades de Cultura Estética y la inversión monetaria de la SEP en materiales y personal reflejan el apoyo mayoritario y creciente de Vasconcelos a sus labores, y muy en especial a los Festivales al Aire Libre. Otros cambios generales son significativos. Vasconcelos dio apoyo a la creación de orquestas típicas, por encima de otras agrupaciones instrumentales. Por ejemplo, Cultura Estética contrató a 25 profesores de instrumentos típicos para enseñar a los obreros que asistían a los centros de orfeones a tocar y formar orquestas típicas que participaron también masivamente en los eventos de la Dirección.<sup>272</sup>

Por otro lado, Vasconcelos ordenó que se cantara únicamente música en español, de España y de Iberoamérica, y, en sus propias palabras, mandó: “retirar de los festivales al aire libre las *romanzas* y solos, para sustituirlas con coros y orquestas”.<sup>273</sup> Con ello quedó fuera de la programación la mayor parte de las obras para piano, y voz y piano ejecutadas por músicos profesionales, incluyendo la escasa música de salón de compositores mexicanos que se llegaba a programar. Es posible que, a pesar de que Vasconcelos valoraba la música de cámara de los compositores europeos, considerara el espacio, aunque público, necesariamente pequeño de este tipo de concierto completamente inutilizable para los fines de masificación de la cultura que tenía en mente. A la misma Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) la hizo tocar a menudo en espacios grandes, abiertos y acústicamente inadecuados.<sup>274</sup>

Es bien sabido que los músicos mexicanos encontraron grandes dificultades en el siglo XIX para crear una vida musical, o campo de producción musical, autónoma una vez que ya no pudieron o desearon depender de la Iglesia. No voy a repasar aquí las vicisitudes de las asociaciones filarmónicas, los vaivenes en el apoyo estatal, o la falta de un espacio y un público para con-

<sup>272</sup> Anón., “Informe de los trabajos llevados a cabo por la Dirección de Cultura Estética en el periodo de junio a diciembre del año de 1922”, *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* 1/3 (1 enero 1923): 381-85, 408.

<sup>273</sup> Citado en Enrique Krauze, “El caudillo Vasconcelos”, *José Vasconcelos: de su vida y su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas de 1984* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 38 (no hay referencia a la fuente original).

<sup>274</sup> Rafael J. Tello, “Crónicas musicales: el último concierto de la Sinfónica Nacional”, *Excelsior*, 18 diciembre 1923.

ciertos sinfónicos.<sup>275</sup> En las primeras décadas del siglo XX, tanto las orquestas privadas, de ocasión, como la Orquesta Sinfónica Nacional, a menudo parte del Conservatorio, adolecieron del mismo problema de falta de apoyo permanente. Aunque durante la gestión de Vasconcelos la SEP gozó de un presupuesto mayor que el de muchas otras secretarías, la mayor parte de los fondos destinados a eventos públicos y a la música fueron invertidos en las actividades descritas anteriormente.

La OSN, dirigida por Julián Carrillo, tampoco gozó de apoyo financiero constante durante el año sino únicamente durante sus cortas temporadas anuales. A mediados de 1922 la orquesta fue suspendida y el *Boletín de la SEP* de enero de 1923, que reportaba sobre los eventos del semestre de junio a diciembre de 1922, anunció: “La [OSN], que hizo una brillante temporada de conciertos, de la que dimos cuenta en el número anterior de este Boletín, con un éxito muy lisonjero durante los meses de abril y mayo, tuvo que quedar suspendida por la penuria del erario”.<sup>276</sup>

La Sinfónica no fue reanudada, como veremos más adelante, sino hasta el otoño de 1923. En una entrevista de principios de 1924, Julián Carrillo habló de nuevo de la falta de apoyo:

172 |

—El señor Vasconcelos aprobó un proyecto para que la Orquesta se sostenga por sí sola. Intento dar este año de 1924 no menos de 50 conciertos, y en cuanto mejoren las condiciones el Gobierno volverá a prestar apoyo financiero. Fíjese que estuvimos en suspenso un año, y una orquesta que no trabaje en tal tiempo, deja de ser orquesta.<sup>277</sup>

Pero las condiciones no mejoraron. Vasconcelos dejó el poder a mediados de 1924. Y Carrillo se dedicó al Sonido 13.

El apoyo financiero del Estado a la orquesta así como su estatus de orquesta nacional daba por supuesto al público y a los críticos el derecho de opinar sobre el repertorio que la orquesta podría programar. Dejemos hablar aquí a un par de personas que se pronunciaron públicamente sobre la

<sup>275</sup> Ver, entre otros, Gloria Carmona, *Período de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, tomo 3 de *La Música de México*, ed. Julio Estrada (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984-1988).

<sup>276</sup> Anón., “Informe de los trabajos llevados a cabo por la Dirección de Cultura Estética en el periodo de junio a diciembre del año de 1922”, *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* 1/3 (1 enero 1923): 368.

<sup>277</sup> Ortega [sic], “Zig Zags en la República del Arte [entrevista con J. Carrillo]”, *El Universal Ilustrado*, 17 enero 1924, 34, 48.

relevancia social y artística de la Sinfónica. El 5 de noviembre de 1923, una vez reanudada la temporada, un cronista de *El Heraldo* hizo una maravillosa descripción del diversificado público asistente al concierto de ese día:

Lujosos automóviles llegaban hasta el pórtico del Teatro Arbeu, de los que descendían hermosas damas, ricamente ataviadas y caballeros “bien” [...] vistiendo de manera impecable a la usanza impuesta por la refinada moda londinense. A pie llegaba, también, una multitud aparentemente incoherente, formada por esa empleomanía sufrida, que va para tres decenas que no cobra, y que a falta de pan quiere alimentarse con sonidos, juntamente con la pléyade de artistas de todos los credos, tendencias y matices, y un sinnúmero de personas a las que difícilmente podría catalogarse dentro de una especie o condición definidas.<sup>278</sup>

De manera más sobria, el compositor Rafael J. Tello aprovechaba el púlpito de su columna editorial en *Excelsior* para hacer una serie de recomendaciones sobre el papel de la Sinfónica:

Uno de los puntos más interesantes que se ofrecen a la observación de la crítica, radica en la elección del repertorio de obras destinadas al estudio de la orquesta que se llama nacional. Muchas, muchísimas orquestas nacionales hemos tenido en México, y dada su multiplicidad se creería que los repertorios nacionales de cartel son considerables y de peso; pero desgraciadamente nada es más inexacto.

Los compositores mexicanos de tendencias serias y elevadas [...] han tropezado siempre con la indiferencia más desconsoladora, precisamente por parte de quienes deberían alentarlos y ayudarlos, proporcionándoles los medios de llegar hasta la masa del público. [...] Los directores de orquesta, de tiempo atrás, [...] son acreedores a muy serios reproches por haber visto siempre con desdén cuanto se refiere a músicos serios de producción nacional. Es tiempo ya de corregir tantos yerros y de volver sobre malos pasos; a la Orquesta Sinfónica Nacional corresponde iniciar tan saludable reacción, dando, en sus próximos conciertos, preferencia absoluta a la música nacional;

173 |

<sup>278</sup> “El tercer concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional”, *El Heraldo*, 5 noviembre 1923. Reproducido en “Orquesta Sinfónica Nacional: temporada de otoño”, *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* 2/5 y 6 (2.º semestre 1923-1.º semestre 1924): 392-438, 395-96.

porque si una orquesta mexicana, dependiente del Gobierno del país, no se ocupa de ella, ¿quién lo va a hacer?<sup>279</sup>

La documentación encontrada revela que las únicas obras mexicanas que la OSN tocó entre 1920 y 1922 fueron todas de Carrillo, y no fueron muchas. Por otro lado tanto la OSN como la Orquesta Beethoven, orquesta de temporada organizada y dirigida también por Carrillo, como dice él mismo, con el apoyo entusiasta de Vasconcelos, ofrecieron la música de Beethoven en las grandes cantidades indicadas en la tabla 5.1.<sup>280</sup> Vasconcelos consideraba la música de Beethoven como la cima de la música occidental, equiparable a los grandes clásicos de la literatura y la filosofía y, más importante aun, como uno de los mejores vehículos para la comunión mística que buscaba a través de la música.<sup>281</sup> De esta manera, así como hizo ediciones masivas de clásicos como el *Quijote*, que regaló al pueblo (analfabeta), también procuró distribuir de manera masiva la música de este compositor.

<sup>279</sup> Rafael J. Tello, “Crónicas musicales: la próxima temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional: comentarios a priori”. *Excelsior*, 16 Octubre 1923.

<sup>280</sup> De acuerdo con Guillermo Sheridan, el Departamento de Bellas Artes, cuyos directores nominales fueron Enrique González Rojo y Salvador Novo, simplemente manejaban las finanzas y la administración general de los proyectos de Vasconcelos asociados con música y pintura. Podemos asumir que las decisiones tomadas dentro del Departamento, que incluía la programación de la OSN, fueron tomadas bajo la vigilancia de Vasconcelos también. Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985), 125.

<sup>281</sup> Saavedra, “Of Selves and Others”. Ver, por ejemplo, Vasconcelos, “Libros que leo sentado y libros que leo de pie”. Entre los “libros” que le merecen una lectura de pie se encuentra la música de Beethoven.

Año	Música de Beethoven	Compositores mexicanos
1920	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ejecutada en cuatro de los ocho conciertos regulares</li> <li>• Festival Beethoven (incluyendo las nueve sinfonías, el concierto para violín, 4.º concierto para piano): 10 oct.-7 nov.</li> <li>• Novena sinfonía: 14 nov.</li> <li>• Segundo Festival Beethoven (incluyendo las 9 sinfonías, el concierto para violín, 4.º concierto para piano): 21 nov.-19 dic.</li> </ul>	
1921	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ejecutada en cinco de seis conciertos regulares</li> <li>• Ejecutada en dos de los seis conciertos de la temporada 1921 (junio-julio)</li> </ul>	<p>Julián Carrillo:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Largo non troppo</li> <li>• Preludio de la ópera Matilde</li> <li>• Suite “Los naranjos”</li> <li>• Allegro non troppo</li> </ul>
1922	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ejecutada en dos de los cuatro conciertos de la temporada 1922 (abril-mayo)</li> <li>• Concierto para la inauguración del nuevo edificio de la SEP, 22 julio</li> </ul>	

TABLA 5. 1. Cuadro comparativo de la música de Ludwig van Beethoven y de compositores mexicanos ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Beethoven, dirigidas por Julián Carrillo, 1920-1922.



Quizá por la presión ejercida por Tello, la temporada de 1923 por primera vez incluyó sistemáticamente a la música mexicana, como se indica en la tabla 5.2.

Fecha y lugar	Compositores y obras	Director y solista
21 oct. Teatro Arbeu	Beethoven, Sinfonía núm. 1 Carrillo, Largo non troppo J. S. Bach, Aria (arreglada por Carrillo) Ries, Motto Perpetuo para violines (arreglada por Carrillo) Mozart, Concierto para Piano en Mi bemol Dvorák, <i>Rapsodia Eslava</i> Antonio Gomezanda, <i>Fantasia mexicana</i>	Carrillo. Antonio Gomezanda, piano
28 oct. Teatro Arbeu	Beethoven, Sinfonía núm. 2 Lalo, <i>Sinfonía Española</i> Strauss, <i>Muerte y Transfiguración</i>	Carrillo. Mario Mateo, violín
4 nov. Teatro Arbeu	Beethoven, Sinfonía núm. 3 (Eroica) Volkman, <i>Serenata para cuerdas con Cello Obbligato</i> Debussy, <i>La Mer</i>	Carrillo. Jesús Camacho, cello
11 nov. Teatro Arbeu	Beethoven, Sinfonía núm. 4 Manuel M. Ponce, <i>Chapultepec: Tríptico Sinfónico</i> Liszt, Concierto para Piano núm. 1 Juan León Mariscal, <i>Allegro Sinfónico</i>	Carrillo, Mariscal. C. de Zigsmund, piano
18 nov. Teatro Arbeu	Beethoven, Sinfonía núm. 5 Brahms, Sinfonía núm. 4 Saint-Saëns, Concierto para Violín	Carrillo. Sante Lo Priore, violín
25 nov. Teatro Arbeu	Beethoven, Sinfonía núm. 6 Ravel, <i>Ma mère l'oye</i> Saint-Saëns, Concierto para Piano núm. 4 Rimsky-Korsakov, <i>Capricho español</i> [Encore: Gomezanda, <i>Danza para la mano izquierda</i> ]	Carrillo. Antonio Gomezanda, piano
2 dic. Teatro Arbeu	Beethoven, Sinfonía núm. 7 Beethoven, Concierto para Violín Ravel, <i>Ma mère l'oye</i>	Carrillo. Ezequiel Sierra, violín
9 dic. Teatro Arbeu	Beethoven, Sinfonía núm. 8 J. S. Bach, Concierto para dos violines Rimsky-Korsakov, <i>Scheherazade</i>	Carrillo. solistas no identificados
16 dic. Patio de la SEP	Beethoven, Sinfonía núm. 9 Carlos Chávez, <i>Sinfonía de la Patria</i> , cancelada; sustituida por Juan León Mariscal, <i>Allegro Sinfónico</i>	Carrillo. solistas no identificados

TABLA 5.2. La Temporada 1923 de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Como se puede observar, además del ciclo de las nueve sinfonías de Beethoven, que culminó con un coro de obreros cantando el último movimiento de la Novena, se tocaron obras de dos compositores de prestigio —aunque pertenecientes a dos generaciones diferentes, en realidad— Ponce y Carrillo, y se programaron tres obras de jóvenes compositores: la *Fantasia mexicana* de Antonio Gomezanda (1894-1961), el *Allegro sinfónico* de Juan León Mariscal (1899-1972), y la *Sinfonía de la Patria* de Carlos Chávez (1899-1978). Ésta fue cancelada a último momento y sustituida por la repetición del *Allegro* de Mariscal. Gomezanda, solista del 4.º Concierto para Piano de Saint-Saëns, ofreció como encore su propia *Danza para la mano izquierda*.

Como lo he afirmado anteriormente, esta primera versión del *Chapultepec* de Ponce estrenada en la Ciudad de México en 1923 representa una lectura aristocratizante del Bosque de Chapultepec, un comentario crítico sobre la popularidad que la canción mexicana tenía en esos años, y finalmente, una demostración de lo que un compositor de altura puede hacer con la melodía de una canción, en este caso la de “Marchita el alma”, usada a modo de Leimotiv orquestal.<sup>282</sup> No volveré aquí sobre ello.<sup>283</sup> Apuntemos solamente que el modernismo impresionista de *Chapultepec* desconcertó un tanto al público. Una multitud entusiasta parece haberse reunido para el concierto, probablemente atraída por la reputación de Ponce, quien a decir de Carlos González Peña, reunía inspiración, maestría técnica y nacionalismo.<sup>284</sup> Sin embargo, en opinión de Tello, Ponce:

En la actualidad es, para México, un futurista: y aunque su nueva obra fue muy aclamada, creo que no se le aplaudió cuanto merece, por aquella razón: es necesario que el público la escuche muchas veces para que la aprecie en todo

<sup>282</sup> *Chapultepec* había sido estrenada antes en Guadalajara, al menos parcialmente.

<sup>283</sup> Leonora Saavedra, “Manuel M. Ponce’s Chapultepec and the Conflicting Representations of a Contested Space”, *The Musical Quarterly* 92/3-4 (2009): 279-328. La versión original de *Chapultepec* no ha sido publicada. Una copia en limpio del primer movimiento y fotocopias del segundo se encuentran en el Fondo Manuel M. Ponce en la Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México (Caja 18-II, núm. 08-612 336 [*Hora matinal*] y 337 [*El Paseo diurno*]). No hay fuente para el tercer movimiento original; nos basamos en comentarios de Ponce mismo y de la crítica para afirmar que era muy similar al que finalmente quedó como segundo movimiento en la versión final de la obra.

<sup>284</sup> Carlos González Peña, “Un tríptico sinfónico de Manuel M. Ponce: Chapultepec”, *El Universal*, 12 noviembre 1923.

su valor. En cambio, para lo que registra la época, el compositor está algunos años atrás, tal vez muchos si se piensa en los autores contemporáneos para quienes no existen ya ni la forma, ni la tonalidad definida, ni la concordancia en las gamas, y que apetece la subdivisión de la escala cromática.<sup>285</sup>

A pesar de este modernismo, la obra fue aplaudida después de cada movimiento, y los presentes otorgaron a Ponce al final una ovación que le obligó a dar las gracias repetidamente y a dar un estrecho y fraternal abrazo a Carrillo. En palabras de González Peña, la música de Ponce “arrastra a otros espíritus; a los de la multitud, que se identifican con el suyo, que se reconocen en él, que vibran con él, que cantan con él”.<sup>286</sup>

Quisiera por otro lado, recalcar que esta temporada de 1923 fue la excepción y no la regla en el desempeño de la Sinfónica Nacional bajo la gestión de Vasconcelos y Carrillo. La evidencia encontrada hasta ahora sugiere que Vasconcelos no se rodeó de compositores profesionales como se rodeó de pintores como Rodolfo Montenegro o Diego Rivera, con excepción quizá de Beristáin, en quien tenía una fe ciega, según lo comentaría Chávez décadas después,<sup>287</sup> y de Rafael J. Tello, quien no parece haber tenido un puesto oficial pero sí haber sido parte del círculo y quizá una especie de asesor musical de Vasconcelos.<sup>288</sup> Tampoco se rodeó de un grupo de compositores jóvenes, como sí adoptó en cambio a jóvenes poetas como Carlos Pellicer y otros de la generación que después se llamaría Los Contemporáneos. Como hemos visto en el tercer capítulo, Vasconcelos despreciaba a la pintura y dejó muchas decisiones estéticas en manos de los pintores a los que llamó a colaborar. En cambio, la música era su arte favorito y tenía un lugar privilegiado en su concepción neoplatónica de la sociedad y la historia. Quizá por eso mismo, Vasconcelos decidió controlar e intervenir directamente en su proyecto musical, proyecto que no incluyó la participación de los compositores profesionales ni el apoyo a la música mexicana de concierto. En palabras de Vasconcelos:

178 |

<sup>285</sup> Rafael J. Tello, “Crónicas musicales: el cuarto concierto de la Sinfónica”, *Excelsior*, 14 noviembre 1923.

<sup>286</sup> González Peña, “Un tríptico sinfónico”.

<sup>287</sup> Carlos Chávez, “La Música en México 1900-1950: Segunda Etapa: 1915-1928”, *El Universal* (25 abril 1952).

<sup>288</sup> Luis Marín Loya, “Nuestras Encuestas Transcendentales. ¿Qué Opina usted de la Música Popular Mexicana?”, *El Universal Ilustrado*, 23 noviembre 1923, 60, 95.

Como ministro de Educación Pública no tengo derecho de tener preferencias entre los pintores y los escultores. Me limito a procurar ofrecer a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo. En lo individual me confieso responsable de juzgar a la pintura como un arte servil, cuando no caricaturesco [...] Se ha pintado mucho en los últimos tres años. A todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos [...] Después les he dicho que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: que pinten pronto y que llenen muchos muros: velocidad y superficie. Como sé que tienen talento, con eso basta. En realidad, estimo a los pintores, y creo que si tuviéramos una generación de músicos comparable a la de los pintores en producción autóctona y abundante, el nombre de México correría por el mundo.<sup>289</sup>

Dicho de otra manera, Vasconcelos no consideró a la música mexicana de concierto como un bien cultural o político valioso, susceptible de ser distribuido masivamente a la población mexicana y de contribuir a su formación como nación. Por la misma razón, no intervino en las características estéticas de la misma y mucho menos promovió una estética nacionalista oficial. Los únicos músicos allegados al poder político que él representaba, Tello, Carrillo y Beristáin, lo hicieron en funciones más interpretativas y administrativas que creativas. Esto último es importante para entender cómo estaba configurado el campo de poder de la música en México a principios de la década.

Como lo afirmó Chávez —de nuevo, décadas más tarde— el compositor a quien Vasconcelos debió haber apoyado, por la cercanía de sus ideas sobre la canción con los objetivos político-culturales del ministro, fue a Ponce. Pero no fue así. Al contrario, cuando la Secretaría de Educación Pública, a finales de 1921, se decidió a nombrar a “un joven y distinguido compositor, al que se le ha encomendado la tarea de dar conciertos al aire libre en algunos Estados, propendiendo [*sic*] especialmente a desarrollar armoniosamente el gusto por nuestras canciones, tanto como el culto de los grandes clásicos extranjeros”, Vasconcelos hizo un desaire a Ponce, al no nombrarlo embajador interno de la canción mexicana y de la música de concierto y elegir en su lugar a Alfonso Esparza.<sup>290</sup>

Si bien Vasconcelos nunca se pronunció respecto a la música de concierto nacionalista, sí hubo una evaluación directa y negativa del proyecto

<sup>289</sup> Ortega [*sic*], “José Vasconcelos”, *El Universal Ilustrado*, 23 noviembre 1923.

<sup>290</sup> “El Culto por la Música Nacional”, *El Universal*, 2 diciembre 1921.

general de Ponce en una publicación oficial del gobierno mexicano. En 1921 se publicó la primera edición de *Las Artes Populares en México* del Dr. Atl, obra encargada por el ministro de Relaciones Exteriores, Alberto J. Pani, y que constituía, según se expresaba en el prólogo, “el homenaje oficial del gobierno de la República al ingenio y habilidad del pueblo de México”.<sup>291</sup> La Secretaría de Industria y Comercio publicó en 1922 una segunda edición, corregida y aumentada, por “acuerdo expreso del C. Gral. Álvaro Obregón”.<sup>292</sup> A pesar de citar abundantemente los escritos de Ponce en su descripción de la música popular mexicana,<sup>293</sup> Atl hizo una crítica directa de su obra de rescate de la canción y, de alguna manera, a la premisa evolucionista y jerárquica de la misma:

Algunos músicos de México, uno de ellos muy culto, el Maestro Ponce, ha pretendido vestir de gala la música nacional para presentarla ante el público, arbitrariamente ataviada. La música popular no necesita vestiduras [...] Gustemos de las obras del pueblo tal como son. No pretendamos transformarlas alegando un espíritu de progreso. El progreso es otra cosa.<sup>294</sup>

180 |

Más adelante, Atl cita a Tello, quien opina: “Que se haga en buena hora [...] obra nacionalista, y que por conservar el espíritu de la raza se recojan manifestaciones musicales de nuestros indios [...] pero que esas manifestaciones se conserven y se den a conocer tales y como son [...] sin rodearlas de oropeles que por impropios, las afean”.<sup>295</sup>

¿Cuál fue la razón para la falta de apoyo de Vasconcelos a Ponce? No la sé, pero puedo aventurar varias ideas. Por un lado, Ponce evidentemente no tuvo quien abogara por él dentro de los círculos más cercanos al Ministro. Carrillo no pensaba en esos años que la música de un compositor debiera expresar su nacionalidad.<sup>296</sup> Y Tello, por su parte, no creía en la propuesta

<sup>291</sup> Dr. Atl, *Las Artes populares en México* (México: Editorial Cvltvra, 1921).

<sup>292</sup> Dr. Atl, *Las Artes populares en México*, 2ª ed., 2 vols. (Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio, México, Editorial Cvltvra, 1922).

<sup>293</sup> Dr. Atl, *Las Artes populares*, 2ª ed., vol. 2, 203-09.

<sup>294</sup> Dr. Atl, *Las Artes populares*, 2ª ed., vol. 1, 47.

<sup>295</sup> Dr. Atl, *Las Artes populares*, 2ª ed., vol. 2, 209. Atl también criticó la música de concierto de Ponce, escribiendo: “En mi concepto estas especies de transcripciones o de deturpaciones que llevan nombres clásicos —sonatas, fugas, rapsodias, etc.— son desviaciones académicas de la vigorosa corriente del sentimiento popular”, vol. 2, 201.

<sup>296</sup> Ortega [sic], “Zig Zags en la República del Arte [entrevista con J. Carrillo]”, *El Universal Ilustrado*, 17 enero 1924, 34, 48.

de Ponce alrededor de la canción, como ya se vio, y en cambio consideraba que Ponce, como otros compositores, debían concentrarse en componer música de formas y estilos europeos decimonónicos, como, precisamente el Trio de 1912. Por otro lado, como sabemos, Ponce estuvo en exilio autoimpuesto en la Habana y las razones nunca han estado del todo claras. Hay la sugerencia de que Ponce se vio obligado por Victoriano Huerta a colaborar en un festival de música popular durante la dictadura de éste último.<sup>297</sup> No lo he podido comprobar aún, pero Carlos del Castillo, en una entrevista publicada en *El Universal Ilustrado* en los años más importantes de la popularidad de la canción y de la práctica vasconceliana, declaró: “Victoriano Huerta es el que empezó a divulgar la música popular con fines de política equivocada. Quería despertar el entusiasmo populachero; y logró enternecer a la plebe”.<sup>298</sup> En todo caso, Vasconcelos obviamente prefirió rodearse de compositores firmemente asociados con el Porfiriato como Carrillo, que llamar a Ponce a su lado. Así, aunque de 1911 en adelante Ponce había obtenido un prestigio creciente como músico y como nacionalista, ocupando un lugar estratégico dentro de las relaciones de poder del campo cultural de la música, a principios de la década de 1920 su posición dentro de éste perdió fuerza.

### EL NACIONALISMO MUSICAL COMO REACCIÓN POLÍTICA Y FACTOR CONSTITUYENTE DEL NUEVO CAMPO CULTURAL DE LA MÚSICA

Así pues, Ponce no estuvo asociado al grupo de poder —muy grande— que se formó en torno a Vasconcelos, pero sí formaba parte importante del campo de relaciones culturales establecidas a partir de la práctica musical y la creación de bienes musicales; este campo había sido estructurado alrededor del Conservatorio Nacional, de las muy importantes academias particulares de música y de los escasos espacios públicos de concierto. ¿Cuáles eran las reglas del juego en este campo?, ¿cuáles sus estrategias para la acumulación de lo que Bourdieu llama capital simbólico, es decir, prestigio?

Varios de los participantes eran, a la vez que compositores, ejecutantes de cierta calidad, como Carrillo en el violín, o Ponce al piano. Podían dirigir una orquesta, en especial sus propias obras —aunque no siempre lo

<sup>297</sup> Emilio Díaz Cervantes y Dolly R. de Díaz, *Ponce, genio de México. Vida y época (1882-1948)* (Durango, : Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, 1999), 211.

<sup>298</sup> Luis Marín Loya, “Nuestras Encuestas Transcendentales. ¿Qué Opina usted de la Música Popular Mexicana?”, *El Universal Ilustrado*, 23 noviembre 1923, 60, 95.

hacían muy bien. Al parecer, Carrillo era infinitamente superior a Ponce. Sumamente importante era el establecimiento de linajes. Muchos de ellos habían sido becarios de Porfirio Díaz y tenían, a su vez, alumnos prominentes que también fueron becados para estudiar en Europa, como lo fueron Gomezanda y Mariscal, ya después de la Revolución. Los compositores mismos se colocaban dentro de escuelas nacionales de enseñanza de la composición en Europa, y siempre en Europa. Carrillo, como sabemos, no estudió en Italia o en Francia sino en Alemania, y cuando Mariscal salió también para allá, se comentó en la prensa que ese, Alemania, era el destino evidente para un compositor joven en formación.<sup>299</sup> Castro, que ya para entonces había muerto pero que podríamos colocar dentro de este grupo, estableció para sí mismo un linaje no educativo pero sí estético, con el francés Camille Saint-Saëns.

182 |

La mayoría de estos compositores estuvieron ligados de alguna manera al muy ilustre Conservatorio como profesores o alumnos. Todos ellos se escuchaban unos a otros y se retroalimentaban estéticamente en tertulias privadas, recitales de sus academias o, cuando se podía, después de los escasos conciertos públicos. Algunos, como Ponce o Tello, ejercían la crítica musical de tipo editorialista desde *El Excelsior* o *El Universal*. Finalmente, como una más de las fuentes de poder y prestigio dentro de este campo, se cultivaba entre ellos un estilo anclado en lo que Alba Herrera y Ogazón llamaba la verdadera música, la de mediados del siglo XIX,<sup>300</sup> con incursiones al cromatismo wagneriano pero no al de Richard Strauss, y menos aun a los estilos impresionistas. Este, pues, era el campo de posibilidades estéticas existente en México en las primeras dos décadas del siglo, constituido intertextualmente por la música y el discurso crítico de los mismos compositores y de investigadores como Herrera y Ogazón.

Estilísticamente la excepción fue Ponce, quien una vez más empujó los límites de las posibilidades estéticas ofrecidas por el campo cultural de la música, sin causar una gran disrupción en sus fundamentos. En efecto, uno de los pioneros de la música de Debussy en México desde su academia y un conocedor de la música de Ravel, Ponce se debatía en los primeros años de la década de 1920 entre el estilo romántico de sus primeras obras y un discreto modernismo —palabras con las que describió él mismo la música

<sup>299</sup> Ortega [*sic*], “Zig Zags en la República del Arte [entrevista con J. Carrillo]”, 34.

<sup>300</sup> Ver Alba Herrera y Ogazón. *El arte musical en México: antecedentes, el Conservatorio, compositores e intérpretes* (México, 1917).

de Albéniz.<sup>301</sup> A pesar de dicha discreción, la música de Ponce fue juzgada con dureza por sus allegados. Como hemos visto, a raíz del estreno de *Chapultepec*, Tello escribió que Ponce era, en México, un futurista.<sup>302</sup> Por su parte, Alba Herrera y Ogazón opinó de la Sonata para Cello de 1922:

[...] es una fuerte, concienzuda y bella obra. Trátase, también, de una obra sumamente moderna, vertida en los moldes de la composición “up-to-date”; por esto creo que, entre el público [...] la sonata aludida ha obtenido para su autor un mero éxito de estimación. Y no es que carezca de transparencia, ni menos aun, de inspiración enérgica y sostenida, pero su estilo novedoso constituye un escollo en que ha de tropezar la generalidad de los auditores [...].<sup>303</sup>

De tal manera, pues, estaba constituido históricamente el campo de producción de bienes musicales de, digamos, 1910 a 1925, hasta la debacle para los compositores de música de concierto producida por las prácticas vasconcelianas —ligadas al campo de poder *político*— y por el consumo ávido por parte del público de la canción urbana y la música modernaailable y teatral, es decir por su relación estructural con el campo de poder *económico y social*. Estos acontecimientos, como vimos en el tercer capítulo, no sólo afectaron la relación simbólica de los compositores de música de concierto con el público y el poder político sino que disminuyeron directamente los ingresos que percibían por concepto de la publicación de música de concierto, que nunca se había vendido muy bien, y de músicaailable en estilos anteriores como el vals, la polka, o la danza mexicana.

Esta debacle, por otro lado, hizo a los músicos de concierto conscientes de la necesidad de tomar su destino musical y político en sus manos: la necesidad de agrupación, autoorganización y autodefinición como músicos *nacionales*. Es importante señalar que el quehacer musical nacionalista, entendido musicalmente de diversas maneras, había sido señalado públicamente como un quehacer importante por diversos grupos poblacionales no siempre vinculados a las élites o al Estado. En este quehacer, los músicos populares, como hemos visto en el tercer capítulo, llevaban una ventaja enorme en

<sup>301</sup> Manuel M. Ponce, “Albéniz”, *Revista Musical de México* 1/9 (enero 1920): 5-7.

<sup>302</sup> Rafael J. Tello, “Crónicas musicales: el cuarto concierto de la Sinfónica”, *Excelsior*, 14 Noviembre 1923.

<sup>303</sup> Alba Herrera y Ogazón, “Crónicas y comentarios. Los grandes músicos de Aguascalientes: Manuel M. Ponce y las nuevas orientaciones musicales”, *El Universal Ilustrado*, 14 diciembre 1922, 48.



cuanto a capital simbólico, por no hablar del político o el económico, sobre los compositores de música de concierto. El más duradero de estos intentos de organización independiente —y de creación de una infraestructura estable para la música de concierto— fue la Orquesta Sinfónica de México que Chávez fundaría en 1928. Pero igualmente importantes como catalizadores y aglutinadores de nuevas y viejas ideas fueron los Congresos de Música de 1926 y 1928, y los Concursos de Composición emanados de éstos.

Es significativo, por lo tanto, que la organización del Primer Congreso Nacional de Música naciera precisamente de un intento por parte de los compositores de música de concierto de recuperar “lo nacional” para sí mismos, y de arrebatar el nacionalismo, por así decirlo, de las manos de los compositores profesionales de música popular y teatral. El 13 de marzo de 1926 *El Universal* dio la noticia de un congreso convocado por Carlos del Castillo, director del Conservatorio, congreso que:

tiene por noble objeto estudiar el presente y el porvenir de la música mexicana [...] no tendrán acceso los charlatanes [...] Vendrán hombres serios que prestigien el arte nacional. Todos los músicos de México están de acuerdo en la necesidad de acabar con la obra de encanallamiento de la música, que llaman pomposamente mexicana. Ya el Maestro Ponce, en reciente informe a la Secretaría de Educación, dio a conocer sus opiniones sobre los “arregladores” de música y se expresó con el más justo desprecio de los “arribistas” del arte.<sup>304</sup>

184 |

En efecto, Ponce había recientemente salido a su segundo autoexilio, esta vez en París, no sin antes enviar a la Secretaría de Educación Pública un informe fulminante en contra de las prácticas que habían llevado al éxito fácil de los compositores de música popular. No puedo aquí entrar en detalle en los acontecimientos y las ideas debatidas públicamente alrededor de este primer Congreso Nacional de Música, pero hubo enfrentamientos directos en la prensa entre compositores populares y de concierto, e incluso entre algunos grupos al interior de este segundo grupo.<sup>305</sup> Por ejemplo, el 21 de marzo J. Felipe Ramírez declara a *El Universal* que los organizadores del congreso tratan de dejar afuera a autores como Alfonso Esparza Oteo, Tata

<sup>304</sup> “Habrá un congreso de compositores en la Ciudad de México”, *El Universal*, 13 marzo 1926.

<sup>305</sup> Sobre los congresos, ver Leonora Saavedra, “Of Selves and Others”, y Alejandro Madrid, *Sounds of the modern nation: music, culture, and ideas in post-revolutionary México* (Philadelphia: Temple University Press, 2008).

Nacho, Ricardo Palmerín y Mario Talavera. Esparza Oteo y Mario Talavera expresan claramente en una entrevista la idea de que los compositores de música popular han hecho más por la conformación de la nación (“labor nacionalista”) que los compositores de música de concierto. Los seguidores de Julián Carrillo, entre ellos Gerónimo Baqueiro Fóster y J. Felipe Ramírez, asumen que los ataques de del Castillo van dirigidos a ellos.<sup>306</sup>

Manuel Barajas, por su parte, hace la reseña de un concierto con obras de Ponce, Mejía, del Castillo, Juan D. Tercero, Villanueva, Campa, Carrillo, Tello y J. F. Velázquez, y deja ver las nuevas reglas del juego que se establecen en el campo de producción de la música para la obtención de capital simbólico:

La mayor parte de la música que ayer escuché [...] no tiene de mexicana más que la nacionalidad de sus autores [...] Esto [...] no llena, no satisface la necesidad existente de crear la música peculiar y característica de la nación, movimiento creado por el Maestro Ponce, que en caso presente viene a ser un precursor que tiene ya muchos imitadores, y ningún continuador conocido. Y no existen los continuadores porque carecemos de la base fundamental sobre la cual debemos levantar el edificio de la nacionalidad musical.<sup>307</sup>

185 |

Finalmente, en mayo de 1926 Carlos del Castillo desiste del congreso, cuya organización recae en un principio en manos de un grupo de músicos más jóvenes: Rafael Adame, Manuel Barajas, Carlos Chávez, Francisco Domínguez, Antonio Gomezanda, Juan León Mariscal, Salvador Ordóñez y Felipe Ramírez. Para principios de junio la tarea de organizar el Congreso quedó a cargo de una comisión, apoyada por *El Universal* y la Universidad Nacional, formada por ocho músicos independientes: Estanislao Mejía (Presidente), Daniel Castañeda (Secretario General), Francisco Domínguez (Secretario de Correspondencia), y Alba Herrera y Ogazón, Manuel Barajas, Juan León Mariscal, Ignacio Montiel y López, y Jesús C. Romero como vocales.<sup>308</sup> Aun así, al inaugurarse el congreso en septiembre de 1926 se anun-

<sup>306</sup> “Un duro ataque al congreso de compositores”, *El Universal*, 24 abril 1926 y la carta de Gerónimo Baqueiro Fóster en “Una sugerión para el Congreso de Músicos”, *El Universal*, 27 abril 1926.

<sup>307</sup> Manuel Barajas, “Crónicas musicales: XI Aniversario de la Escuela Libre de Música y Declamación”, *El Universal Gráfico*, 19 abril 1926.

<sup>308</sup> “La Batuta cae en manos de otros músicos”, *El Universal*, 30 mayo 1926 y “La junta del Primer Congreso de Música”, *El Universal*, 5 junio 1926.

cia que sólo tendrían derecho a voz y voto los delegados de las academias de música y de los Conservatorios Nacional y Libre de Música: los demás delegados tendrían sólo voz.<sup>309</sup> Huelga decir que los compositores populares no participaron en el congreso.

De esta manera, los compositores de música de concierto escucharon, hacia finales de la década de 1920, el llamado que Ponce había hecho en 1913 a componer una música claramente nacional. A partir de la lenta recuperación de la crisis que representó la falta de apoyo de Vasconcelos, y en virtud de la polémica con la música popular sobre cuál constituía la mejor práctica nacionalista, el escribir música de estilo nacionalista se convirtió en un componente indispensable para la obtención y acumulación de capital simbólico en el campo cultural de la música. Gradualmente, la música más importante, más programada y discutida sería la música de estilo nacionalista, y en el discurso público, casi urgente, sustentado alrededor de la OSM, la creación de un corpus musical nacionalista y los significadores de la misma ocupó un lugar relevante, compartido, en parte, con la preocupación por el modernismo.

186 |

Los concursos y congresos fueron elementos decisivos en la reconstitución histórica del campo cultural de la música sobre bases de poder y prestigio muy diferentes a los de principios del siglo XX. No puedo hacer aquí un análisis detenido de las ideas debatidas en este primer Congreso, o en el Congreso y los Concursos de composición que siguieron en 1927 y 1929. Apuntemos solamente que la sección A de la Convocatoria del Primer Concurso de Composición, por ejemplo, llamaba a la presentación de obras con un programa basado en tradiciones mexicanas y con melodías mexicanas o de dicho estilo. Sólo un puñado de obras se presentaron, pero las obras ganadoras, *Imágenes* de Candelario Huízar y *El festín de los enanos* de José Rolón fueron presentadas ante el público los 4 y 11 de marzo de 1928 por la Orquesta del Conservatorio Nacional, dirigida por José Rocabrana. Ambas fueron muy bien recibidas y *El festín de los enanos* se escuchó dos veces a petición popular.<sup>310</sup> Así, *Imágenes* y *El festín* dan testimonio claro de la clase de programas y estilos musicales capaces de atraer, en 1928, la aprobación de jurados, críticos y público como música nacional.

<sup>309</sup> “El Congreso de Músicos”, *El Universal*, 6 septiembre 1926.

<sup>310</sup> Sólo los movimientos ganadores de la obra de Huízar se tocaron en esa ocasión. La obra entera, revisada, fue estrenada por Chávez y la Orquesta Sinfónica de México el 13 de diciembre de 1929.

Apuntemos algunas ideas sobre las obras ganadoras. *Imágenes* de Candelario Huízar describe en sus cinco movimientos los eventos y emociones surgidas de una boda rural que tiene lugar en la parroquia cercana a la ranchería de origen de los novios: la mañana de la boda, la marcha a la iglesia, la ceremonia y la misa, el bailable del festejo y la cabalgata de regreso a la ranchería. El tema es, pues, costumbrista, placentero, íntimo, reminisciente de una época y costumbres claramente premodernas. Huízar incluye un “*lever du jour*” impresionista, al estilo del que había utilizado ya Ponce en *Chapultepec*. Pero el resto de su música está en un estilo más conservador, aunque no sin ciertas libertades armónicas. Las secciones dos y tres de la obra, orquestada por lo demás con la maestría que caracterizaba a Huízar, utilizan melodías que siguen de cerca el arquetipo de la canción mexicana: la forma de arco, las cadencias descendientes, y la armonización en terceras paralelas. Es intrigante, sin embargo, que estos dos movimientos de corte más claramente mexicanista no fueran premiados por el jurado del concurso sino solamente los otros tres.<sup>311</sup>

Por su parte, comenzado en 1923 y completado en 1925 (es decir, antes de la convocatoria del concurso), el *scherzo* sinfónico *El Festín de los Enanos* de Rolón, con la estructura de un rondo-sonata, toma como programa un cuento para niños, cómico y ligero, de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, sobre las travesuras de un grupo de enanos en la casa de un ogro. Rolón toma como materiales temáticos las melodías de “Los enanos” y otros aires nacionales recolectados en el siglo XIX, como “El payo” y “El huerfanito”. Estructural y estilísticamente, Rolón se apoya de cerca en el estilo de la música programática de Richard Strauss, en particular *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, incluyendo los elementos sorpresivos y paródicos que el compositor alemán utiliza, al citar, por ejemplo, por breves instantes, la Novena Sinfonía de Beethoven en un contexto subversivo por inocuo (el ogro regresa a casa).

Así, podemos decir que Huízar y Rolón, como antes Ponce, juegan con los límites de lo que en México era considerado el modernismo musical: Strauss y Debussy.<sup>312</sup> Temáticamente, Huízar y Rolón se volvieron hacia las

<sup>311</sup> Los miembros del jurado fueron Eduardo Gabrielli, Pedro Valdés Fraga, Aurelio Barrios y Morales, Alberto Flachebba, y Jesús M. Acuña. Estanislao Mejía y Daniel Castañeda estuvieron presentes pero no participaron en la toma de decisiones.

<sup>312</sup> Alba Herrera y Ogazón expresa su concepción y su evaluación del modernismo, mismos que seguramente compartía con la generalidad de sus contemporáneos en *Puntos de vista: Ensayos de crítica* (México, 1921), edición facsimilar, presentación de Yael Bitrán (México: CENIDIM, INBA, CONACULTA, 2012).

fuentes de las cuales había surgido la canción mexicana misma: el espacio rural, el amor de pareja, la intimidad familiar, y las tradiciones criollas premodernas. Las composiciones, de hecho, proponen el uso de significadores derivados de canciones y aires mexicanos que también articulan en sí mismos un conocimiento de lo social nacional anclado en lo decimonónico, íntimo, ligero, personal, costumbrista, y hasta intrascendente. Están, pues, muy lejos de los mitos cosmogónicos prehispánicos y la épica gloriosa de campesinos y trabajadores que ya decoraban los muros de los edificios públicos y que se considerarían eventualmente elementos clásicos del nacionalismo mexicano. No obstante, ésta es la primera propuesta, lejos del pathos del arte público monumental vasconceliano, de un estilo nacionalista en música emanado de, y sancionado por, un discurso público.

### EL MODERNISMO COMO FORMA DE ACCESO AL CAPITAL SIMBÓLICO

188 |

Analicemos, en primer lugar, la posición que Carlos Chávez pudo haber tenido de 1921 a 1928 dentro del campo cultural que, como hemos visto, se constituyó históricamente entre 1910 y 1925. Chávez fue alumno de piano de Ponce, mas no de composición; al Conservatorio no entró porque no pudo o porque no quiso, y fue compositor autodidacta. Chávez había participado de niño en recitales de la academia de Ponce; independiente y quizá arrogante como probablemente fue, Chávez decidió presentarse como solista en mayo de 1921 en un recital con obras tradicionales y algunas piezas de Debussy. Poco tiempo después hizo su debut como compositor con un programa compuesto exclusivamente de obras suyas para piano y de cámara y canciones.

Chávez, aparentemente, invitó a sus conciertos a compositores mayores y mejor situados que él dentro del campo cultural de la música. La recepción que obtuvo no deja duda de que Chávez era considerado un modernista. Escribiendo en *Excelsior*, Tello lamentó que el compositor, a pesar de tener talento, se había desviado de las enseñanzas de los clásicos y en su lugar había tratado de imitar a Debussy, Strauss y Ravel. Ponce observó que lo primero que llamaba la atención en las composiciones de su antiguo alumno era el deseo constante de ser moderno y original. Chávez, se preguntaba Ponce, “se encuentra bajo la doble influencia de un romanticismo que lo inclina del lado de Schumann y Chopin y de un modernismo que lo atrae con el brillo

de novedad y el exotismo. ¿Renunciará a su romanticismo para seguir resueltamente la bandera de los modernistas?”<sup>313</sup>

Carrillo, por su parte, le envió una carta el 16 de junio diciendo:

Mucho agradezco la amabilidad que tuvo Ud. de invitarme a sus conciertos y verdaderamente la sorpresa que Ud. me proporcionó, no podía ser más agradable, pues además de tener el gusto de conocer sus interesantes composiciones, permitió [*sic*] darme cuenta de sus grandes facultades como pianista. Deseo que continúe Ud. por el camino emprendido y que tenga todo el éxito que su talento tan justamente hace esperar.<sup>314</sup>

Animado quizá por esta apreciación (y en contra de los consejos de su amigo de infancia, Carlos Pellicer) Chávez al parecer se acercó a Carrillo en los años de Vasconcelos, de tal manera que su composición, *Sinfonía de la Patria* fue programada para el último concierto de la temporada de 1923. Según escribe Carrillo en sus memorias, Chávez no pudo controlar a la orquesta —quizá molesta por el estilo un tanto modernista de la pieza— y Carrillo mismo lo despidió en lo que debió haber sido un momento sumamente humillante para Chávez.<sup>315</sup> Como es sabido de todos, una enemistad feroz surgió desde entonces entre los dos.

Para resarcir a Chávez, la Dirección de Cultura Estética lo envió en viaje de estudios a Nueva York, con lo que se inició la larga relación del compositor con esa ciudad. Chávez pasó el invierno de 1923-24 en Nueva York, volvió a México de 1924 a 26, y regresó a aquella ciudad de 1926 a 28. En los años que van de 1924 a 28 Chávez se convirtió en un miembro integrante del emergente campo de la música moderna de la ciudad de Nueva York. Sus primeras obras fueron estrenadas por la International Composers Guild, fundada por Edgard Varèse, quien fue un pionero en la creación de dicho campo. Después de la disolución de la Guild, Chávez tuvo como plataforma la League of Composers, una asociación para la promoción de la música nueva a través de conciertos y de la publicación *Modern Music*, y la serie de

<sup>313</sup> Rafael J. Tello, “Las composiciones de Carlos Chávez Ramírez”, *Excelsior*, 1 junio 1921. Manuel M. Ponce, “Carlos Chávez Ramírez, pianista y compositor”, *Arte y labor: Órgano de la Unión Filarmónica de México* 2/16 (1921): 7. En 1922, Chávez escribiría un *Jarabe* que su amigo Octavio Barreda describiría como futurista.

<sup>314</sup> Carta de Carrillo a Chávez, 16 de junio de 1921, Fondo Carlos Chávez, Archivo General de la Nación.

<sup>315</sup> Julián Carrillo, *Testimonio de una vida* (San Luis Potosí: Comité Organizador “San Luis”, 1992), 172-73. Carrillo recuerda la anécdota pero equivoca el año.

conciertos a cargo de Aaron Copland (1900-1990) y Roger Sessions (1896-1985), compositores jóvenes haciendo pininos como organizadores pioneros de la música moderna. Finalmente, Henry Cowell (1897-1965), igualmente joven, publicó la música de Chávez en *New Music Quarterly* y la estrenó en California.

En Nueva York, Chávez estrenó sus *Otros Tres Exágonos* y la *Danza de los hombres y las máquinas* con la Guild, la cual le encargó *Energía*. Sus tres Sonatinas (cello, violín y piano solo) y su tercera Sonata para piano fueron estrenadas con Copland y Sessions. Como sabemos, tramó también incontables ballets con Octavio Barreda, Miguel Covarrubias y Diego Rivera, y trató sin éxito de hacer estrenar sus dos ballets aztecas.<sup>316</sup> La música de Chávez fue criticada o apreciada por los críticos al parejo de la música de los demás compositores modernistas (en ocasiones, incluso, le fue mejor). Pero fue sumamente reconocido por Paul Rosenfeld, crítico importante, y Cowell y Copland escribieron artículos analíticos detallados y aprobatorios sobre su estilo.<sup>317</sup> Fuera del ballet *Los cuatro soles*, Chávez no escribió una sola obra de estilo remotamente nacionalista entre 1923 y 1931, concentrándose, en vez, en las obras mencionadas anteriormente y estrenadas en Nueva York, y la Sonata para Cuatro Cornos, las Siete Piezas para Piano y *Energía*, estrenada esta última en París y Berlín por la PanAmerican Association of Composers.

190 |

En los periodos en que estuvo en México, Chávez tuvo una existencia mucho más oscura que en Nueva York, trabajando como inspector de los centros de orfeones de Vasconcelos y tocando el órgano en el cine Olimpia. En constante contacto por carta con Varèse, en 1924 y 25 Chávez organizó unos cuantos conciertos en los que trató de reproducir el estilo de los conciertos de la Guild, programando obras de Debussy y de compositores de la posguerra, como Stravinski, Schoenberg, Hindemith, Poulenc, y otros, así como cuatro canciones andinas recolectadas por Marguerite d'Harcourt.<sup>318</sup> Al mismo tiempo empezó una campaña de educación y modernización musical del público en *Excelsior*. El 20 de noviembre de 1924, Chávez escribió a Varèse:

<sup>316</sup> Leonora Saavedra, "Carlos Chávez's Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan", *Journal of the American Musicological Society*, 68/1 (2015): 99-149.

<sup>317</sup> Aaron Copland, "Carlos Chavez—Mexican Composer", *New Republic*, mayo 2, 1928. Henry Cowell, "Carlos Chávez", *Pro Música Quarterly* 7/1 (junio 1928): 19-23.

<sup>318</sup> Marguerite d'Harcourt, *Mémoires populaires indiennes: Equateur, Pérou, Bolivie* (Milán: G. Ricordi, 1923).

Le envió una serie de artículos míos que por “vacilada” llamo Editoriales. Logré que el [*sic*] “El Universal” y en el “Excélsior” que son los diarios más fuertes se creara una sección de música pequeña y podrá usted darse una idea de la difusión que procuro realizar, por las traducciones que he publicado y le mando. Es bien poco porque las condiciones de lucha en México son horribles. Yo soy el único y tengo que vencer un mar de resistencia. [...] He dado solamente tres conciertos (le mando los programas) pero no hay dinero, no ha sido posible tocar las obras de conjunto que yo quiero, Octandre y el Pierrot. El público no paga esto y la ayuda oficial es nula por las pésimas condiciones financieras del Gobierno. Por eso me pareció muy importante comenzar por la campaña de prensa que he iniciado.<sup>319</sup>

Si en 1921 Chávez tenía ya una cierta reputación de modernista, los conciertos de 1925, con los seis *Exágonos* y su primer Cuarteto de cuerdas no dejaron duda alguna. El crítico Manuel Casares, escandalizado por el Cuarteto, comentó:

Hace unos meses yo personalmente escuché al Sr. Chávez decir, “Ravel no tiene sentido”. Desde entonces había tratado de dar sentido a esta frase, en labios de alguien que yo sabía era un partidario decidido del modernismo, pero ahora que he conocido su Cuarteto me doy cuenta de que si Chávez cree que su composición es música, entonces no tiene sentido ni Ravel, ni Debussy, ni Mozart ni nadie más.<sup>320</sup>

Ni sus conciertos ni su campaña de modernización tuvieron la repercusión que esperaba, y Chávez volvió a Nueva York, como dijimos, en 1926, con apoyo de Alfonso Pruneda, rector de la Universidad Nacional. Sin embargo, a partir de dichas actividades Chávez se rodeó de músicos como Silvestre Revueltas, Lupe Medina de Ortega y su esposo, Armando Ortega, que junto con sus amigos de primera juventud, como Carlos Pellicer, serían recursos importantes en sus actividades políticas y artísticas a su vuelta a México.

<sup>319</sup> Carta de Chávez a Varèse, Fondo Carlos Chávez, Archivo General de la Nación.

<sup>320</sup> Manuel Casares, “Crónicas musicales”, *Excélsior*, 23 diciembre 1925.



## EL MODERNISMO: FACTOR CONSTITUYENTE DEL NUEVO CAMPO CULTURAL DE LA MÚSICA

Como consecuencia del entusiasmo generado por los Congresos y Concursos de música de los años en que Chávez de hecho estuvo fuera, el Sindicato de Filarmónicos del D. F. decidió formar una orquesta, la Orquesta Sinfónica Mexicana.<sup>321</sup> En julio de 1928, el Sindicato anunció en la prensa su intención de reorganizar la orquesta con un programa ambicioso, con estrenos de mexicanos y obras modernas. Chávez, quien evidentemente había conservado su contacto con el sindicato, del cual era miembro como músico de cine, y con los llamados músicos jazzistas, regresó a México para ser el director de la orquesta.

La programación de los primeros años de la OSM revela tanto la importancia que tenía aun el capital simbólico fundado en la música de estilo cosmopolita como las prácticas de transición hacia el incipiente estilo nacionalista. En el primer año, Chávez trató de establecer una relación con los compositores que, como hemos visto, anclaban anteriormente el campo cultural de la música y sus relaciones sociales, estéticas y de poder. Chávez programó obras de compositores establecidos como la *Sonata trágica* de Tello, y de alumnos de dichos compositores, como la Sinfonía de Juan León Mariscal. *Imágenes* de Huízar fue ejecutada en la segunda temporada, así como un *Tríptico sinfónico* de Alfonso de Elías, quien había sido ganador en otra de las secciones del Concurso de Composición de 1927. Finalmente, Chávez escribió a Ponce y a Rolón, ambos en París, solicitándoles una obra nueva. Este último respondió que no tenía una obra orquestal reciente pero ofreció *El festín de los enanos*; Ponce, por su parte, no contestó las cartas de Chávez. Cuando el presidente del consejo de la OSM le escribió directamente, Ponce explicó no haberlas recibido. Demasiado tarde ya, no se incluyó ninguna obra suya en la primera temporada. El balance de fuerzas, de todos modos, había comenzado a cambiar: Chávez se encontraba ahora en posición de ofrecer a compositores ya establecidos una audición de su música, con una orquesta no muy buena pero que prometía mejorar.

La programación general del primer año de la orquesta fue un tanto ecléctica, como podría esperarse de una joven orquesta. Sin embargo, ya desde un principio Chávez estableció una dirección artística clara, progra-

<sup>321</sup> La orquesta fue rebautizada como Orquesta Sinfónica de México después de su primera temporada, en 1929.

mando obras inusuales en México. Así, los conciertos incluyeron repertorio orquestal consagrado como las obras de Tchaikovski, Liszt y Saint-Saëns (con Revueltas como solista del Concierto para violín), quienes compartieron cartelera con J. S. Bach (que no se tocaba mucho en México), y con Debussy, Ravel y Falla (que se tocaban menos).

Pero Chávez programó obras aun más radicales desde un principio de su gestión como director artístico de la OSM: obras como *Pacific 231* de Honegger, *Music for the Theatre* de Copland y la suite de ballet *Skyscrapers* (*Rascacielos*) de John Alden Carpenter, la cual causó un verdadero escándalo en el público y la prensa por su carácter modernista y por incluir temas y ritmos derivados del jazz.<sup>322</sup> A partir de la llegada a México, en 1929, de Revueltas, su compañero de armas en esos años, la música programada por Chávez y dirigida por él o Revueltas o compuesta por alguno de ellos causó una verdadera conmoción en la vida musical mexicana al ofrecer al campo de posibilidades estéticas que tenían los compositores mexicanos la propuesta de un modernismo mucho más audaz que el que había presentado el muy criticado Ponce. Así, entre los dos dirigieron obras como *Synchrony* de Cowell y las *Intégrales* de Varèse o la *Suite de la Rebambaramba* de Amadeo Roldán, y por supuesto, Stravinski en abundancia. En 1931 y 32 Revueltas estrenó *Esquinas* y *Ventanas*, para desconcierto del público. Y a pesar de la temática mexicana, las tres obras presentadas por Chávez, *Los cuatro soles*, *El fuego nuevo* y una primera versión de *HP* (Horsepower o Caballos de Vapor), fueron consideradas modernistas antes que nacionalistas.

La identidad modernista que Chávez le dio a la OSM y a sí mismo se articuló no sólo desde el discurso musical sobre el escenario, sino también por la reproducción de textos alusivos al modernismo y a los públicos de hoy de Jean Cocteau o de Xavier Villaurrutia, publicados en los programas de la OSM, o de textos de críticos extranjeros, como Émile Vuillermoz o André Coeuroy, traducidos al español y publicados por la OSM en los programas y en la prensa, preparando a público y crítica para la audición de piezas como *Pacific 231*. Chávez también reclutó a jóvenes hombres de letras como

<sup>322</sup> No fue sólo el modernismo de *Skyscrapers* lo que inquietó a los críticos sino también el hecho de que Carpenter, un compositor blanco, utilizara el jazz en su composición, una música de la población negra de Estados Unidos, a la cual, como era sabido en México los blancos menospreciaban. Tan compenetrada estaba ya la crítica con la idea del nacionalismo musical, que muchas obras de Estados Unidos de temática jazzística, como las de Copland, se cuestionaban y criticaban como obras nacionalistas de aquel país.

Celestino Gorostiza para escribir textos de presentación sobre Copland o el mismo Revueltas.<sup>323</sup> Finalmente, Chávez reprodujo en traducción reseñas y comentarios a sus obras de críticos neoyorquinos, así como partes del artículo, sumamente positivo, que Copland había publicado sobre él en mayo de 1928.<sup>324</sup> Con todo esto, Chávez hacía uso del capital simbólico acumulado por él como miembro del mundo de la música moderna en Nueva York, y por su propio prestigio anterior en México como modernista.

Uno de los muchos ejemplos en que Chávez intentó usar dicho capital simbólico, con resultados contradictorios, fue en ocasión del estreno del *Fuego nuevo* en septiembre de 1928. El crítico Manuel Barajas publicó:

Y llegó el momento de oír El Fuego Nuevo de Carlos Chávez, director actual de la Sinfónica. El compositor y musicógrafo Aaron Coplan [*sic*] nos dice, al hablar de esta obra: ‘Por primera vez abandonó (Chávez) las influencias europeas y volvió los ojos a su propio país para inspirarse ... Como Debussy y Ravel reflejan la claridad, la delicadeza, el ingenio y el espíritu francés, así Chávez aprendió a escribir música que reflejara el espíritu de México...’ Hasta qué punto tenga razón Copland, es asunto que ameritaría un estudio juicioso, amplio, detenido, que no es posible abordar en una crónica escrita al correr de la máquina. Sinceramente deseo que Copelan [*sic*] haya dicho la verdad: que su juicio sea exacto. De mí sé decir [...] que si bien hubo momentos en que la audición de este Ballet sacudió mi sistema nervioso, en lo general confieso, a fuer de ser sincero, no haber entendido. [...] aplaudo sin reservas el esfuerzo de Carlos Chávez al crear esta obra suya lo que no impide que sintamos de manera distinta, como sucedió con el público: mientras una parte aplaudía y vociferaba a desgañitarse, la otra permaneció perpleja, sin saber qué hacer.<sup>325</sup>

194 |

Finalmente, un claro testimonio acerca de la importancia del modernismo como tema de interés público y de intercambios semiosociales es una encuesta patrocinada por *Excélsior* bajo la rúbrica: “¿Qué opina usted de la música ultramodernista, que empieza a desarrollarse en México, impulsada por el artista Carlos Chávez y otros innovadores?” El periódico no sólo convocó al público a expresarse, sino que ofreció premios a las mejores respuestas y publicó una serie de ellas, involucrando no ya a críticos y compositores sino

<sup>323</sup> Ver, por ejemplo, el programa de la OSM del concierto del 3 de febrero de 1929.

<sup>324</sup> Jacobo Dalevuelta, “Como conquistó Carlos Chávez, el músico mexicano, la ciudad imperial”, *El Universal*, 8 agosto 1928.

<sup>325</sup> Manuel Barajas, “Crónicas musicales”, *El Universal*, 3 Septiembre 1928.

al público en general, que participó gustosamente. Las respuestas ganadoras de los dos primeros premios se basan ambas en una concepción evolucionista y progresiva de la historia y el arte. Así, María García Genda opinaba que “El arte [...] nunca obra por saltos. Sus procesos se efectúan por medio del desarrollo y la evolución progresivos. Resulta pues prematuro y fuera de lugar en México [...]”; por su parte, Ángela Tercero era de la opinión que “La música, desarrollada en la forma ultramodernista, es consecuencia lógica de la evolución universal hasta el momento presente. Por lo tanto, está en armonía perfecta con todas las actividades humanas actuales y los propagadores de ella realizan importantísima obra de cultura”.<sup>326</sup>

A pesar de su reputación como modernista y provocador, Chávez participó igualmente en el discurso público sobre el estilo nacionalista creado desde el escenario, con la participación de público, críticos y de la prensa misma. Las obras suyas que presentó al público de la OSM de 1928 a 1932 —*El fuego nuevo*, *Los cuatro soles*, *HP*— son una combinación de temas y materiales mexicanistas con técnicas y estilos de composición de la posguerra —aunque fueron criticadas sobre todo por su modernismo. Lo mismo puede decirse de otras obras, como *Esquinas* y *Ventanas* de Revueltas e incluso el *Huapango* de José Pomar, estrenado en 1931. Por otra parte, Chávez fue un programador constante de las obras de Huízar, escritas en un estilo más conservador. Finalmente en 1930 ejecutó con la OSM *Cuauhtémoc* de Rolón y *Patria heroica* de Tello, obras compuestas en lenguajes diferentes pero ambas de estilo nacionalista, que fueron las obras premiadas en el Concurso de Composición convocado por *El Universal* en abril de 1929, un ejemplo de cómo la prensa fomentó y participó igualmente en el discurso público sobre lo nacional. No es posible aquí dedicar más tiempo al fundamental intercambio semiosocial que se dio dentro del espacio público de la OSM respecto a la mejor manera de representar (léase, construir) a la nación en la música de arte. Apuntemos tan sólo que si los lenguajes musicales —romántico, impresionista, modernista(s)— fueron todos debatidos, también lo fueron sus contenidos y referentes —lo indígena, lo criollo, lo urbano, o lo rural.

<sup>326</sup> Anón., “La encuesta semanal: respuestas a la pregunta número 15”, *Excelsior* [1928 o 29], recorte de prensa sin fecha en Fondo Carlos Chávez, Archivo General de la Nación.

## LA OSM COMO ESFERA PÚBLICA

Los primeros años de la orquesta no fueron simples. Existen incontables oficios escritos por Chávez solicitando, por ejemplo, a los directores de las bandas militares o de policía permisos para que sus músicos asistieran a los ensayos de la orquesta. Otros tantos oficios fueron para regañar a músicos que faltaban o llegaban tarde a los ensayos. Chávez participaba en la administración, la programación y la dirección artística, pedía citas con funcionarios para solicitar subsidios de dos o tres diferentes fuentes cada año, y firmaba carta tras carta invitando a personajes de la industria y la banca a comprar suscripciones.

En veinte de sus veintiún años de existencia, la OSM fue una orquesta privada, de capital mixto. Con la ayuda de Antonieta Rivas Mercado, musa y patrona de las artes, Chávez empezó a reunir un patronato real en el que estaban ministros, industriales y diplomáticos como los embajadores de Alemania o Estados Unidos (o más bien, sus esposas). De esta manera, logró en unos cuantos años contar con un apoyo financiero sustancial, en forma principalmente de suscripciones y ventas de palcos. Año tras año también, negoció subsidios con diferentes Secretarías, el Distrito Federal y eventualmente con la Presidencia; los subsidios no siempre llegaron con facilidad y en más de una ocasión se anunció en la prensa que el subsidio se había suspendido o llegaba tarde, amenazando la temporada. A medida que la orquesta alcanzó un mayor público y un mayor prestigio, así como el apoyo constante de la iniciativa privada, personajes importantes en la administración federal y capitalina le otorgaron, consecuentemente, un mayor apoyo político. El recurrente cuestionamiento por parte de la prensa a las subvenciones del gobierno convirtió a dicho apoyo financiero en asunto de importancia pública y hasta nacional.

Sumamente importante fue también el hecho de que mientras una década atrás la crítica musical era fundamentalmente una crítica editorialista, escrita por compositores, la OSM comenzó a atraer críticos relativamente independientes, en todos los diarios mayores y menores de la ciudad, que escribían sobre los conciertos como verdaderas noticias de interés general. Manuel Casares, Gerónimo Baqueiro Fóster, José Barrios Sierra, Alfonso Rovalos, Hugo Conzatti, Salomón Kahan, y un gran número de autores anónimos siguieron a la OSM semana tras semana. Así, si la práctica misma de la orquesta desde el escenario y su programación constituyeron claros discursos musicales emitidos hacia un público cada vez mayor, la crítica expandió

el alcance de dicha esfera pública y semiosocial con discursos verbales en continuo diálogo con los musicales.

Una de las características del público de la OSM era su vocalidad. No había obra nueva, obra mexicana, u obra de Chávez sobre la que el público no expresara su opinión, en ocasiones de manera sumamente audible, con gritos, silbidos, portazos, imprecaciones a otros asistentes, etc. Esto es tan cierto del público de los domingos, que por los precios populares de los boletos era un público de estudiantes, artistas y empleados, como lo es del de los viernes en la noche, cuando la alta sociedad mexicana veía y se dejaba ver en sus mejores galas. El hecho mismo de que los conciertos de la OSM fueran objeto de sátira, deja ver el papel central y público que la orquesta tenía en la vida social de la Ciudad de México. El cronista anónimo de “Avisos a tiempo”, por ejemplo, comentaba (hay que recordar la juventud de los directores, que apenas tenían poco más de 30 años de edad):

los conciertos de la Sinfónica son exponentes de civilización y destacados índices de cultura. Son también brillantes reuniones sociales y personales, donde se puede admirar a los que antes se llamaba ‘élite’ o crema de la ‘high-life’. Los *diletanti* pueden gustar de la más bella música del mundo y saborear los contrastes de la *Muerte de Amor de Isolda* y las *Esquinas* de Revueltas. Y de paso estudiar los trucos artísticos, el make-up [...] de nuestros aplaudidos directores. Carlos Chávez se presenta en escena cuidadosamente despeinado y esbozando un gesto que lo aproxime a ciertos retratos de Beethoven. Revueltas ha logrado hacerse una magnífica fachada que recuerda al Pietro Mascagni de hace treinta años, leonino, imponente, dramático. Pero ninguno tiene los movimientos de melena y los arrebatos inspirados del que toca la tambora.<sup>327</sup>

197 |

Sin embargo la OSM no sólo llevó a los escritores a la sátira sino también a la reflexión. A dos años de haber debutado la Orquesta, un editoria- lista de *Excelsior* hacía un recuento del efecto que este organismo tuviera dentro del campo de relaciones culturales de la música, creando un debate que transformó y polarizó, pero no dejó indiferente, a dicho campo:

Al aparecer la Orquesta Sinfónica hace dos años produjo diversos fenómenos desconcertantes y halagadores a la vez: la simple enunciación de sus programas agitó el ambiente, y mientras las clases adineradas se apresuraban a dar

<sup>327</sup> Anón. “Avisos a tiempo”, *El Universal Gráfico*, 23 noviembre 1931.

apoyo moral y material a la agrupación, en las clases artísticas produjo el flujo y reflujo consiguiente, la aprobación de unos y el desagrado de otros al saber que la tendencia que marcaba la dirección de la orquesta era hacia los terrenos inexplorados de la música de este siglo. Y destacándose dos grupos contendientes: los que propugnan por la evolución del arte y los que no aceptan las últimas manifestaciones [...] marcaron ante la realidad de los acontecimientos los dos polos de la vida: la acción y la reacción, tomando actitudes hostiles que a los pocos pasos se transformaron en aceptación plena o en disgusto verdadero.<sup>328</sup>

Efectivamente, no fue solamente el público aficionado a la música el que acudió a los conciertos de la OSM. Otros compositores, amigos, enemigos o indiferentes a Chávez, también acudieron, quizá a su pesar, a sus conciertos, clara señal de la importancia que la orquesta tenía como espacio de intercambio semiosocial, y su papel en el cambio que se provocó en la estructura de las relaciones de poder dentro del campo cultural de la música. Así, en noviembre de 1930, en ocasión del estreno de la [Primera] Sinfonía de Huízar, Gerónimo Baqueiro Fóster escribió:

198 |

Siempre habíamos lamentado la indiferencia de los músicos, pero muy en particular de los viejos maestros, por estas audiciones. Ahora nos complacemos en decir que formando grupos numerosos se encontraban en la amplia sala del Arbeu, casi llena, los más prominentes representantes del arte musical, algunos de ellos rodeados de discípulos y admiradores: Gustavo E. Campa, Julián Carrillo, Alejandro Cuevas, José Rocabrana, José Rolón y otros.<sup>329</sup>

Finalmente, Chávez sabía cómo colocar los estrenos de ciertas obras en contextos musicales significativos creados por las otras piezas del programa, cómo involucrar directamente al público en el intercambio semiosocial planteado desde la música, e incluso cómo transformar un escándalo en publicidad y en una oportunidad más para establecer un diálogo directo. Chávez decidió por algunos años hacer encuestas entre el público para determinar qué obra había gustado o interesado más y repetirla en un concierto extraordinario. Cuando en la primera temporada los asistentes eligieron a

<sup>328</sup> Anón., “La Orquesta Sinfónica y su influencia en nuestro medio musical”, *Excelsior*, 16 octubre 1930.

<sup>329</sup> Gerónimo Baqueiro Fóster, “Crónicas: El segundo concierto de la Orquesta Sinfónica de México”, *Excelsior*, 16 noviembre de 1930.

*Skyscrapers* como la obra que querían oír de nuevo, dado el escándalo de la temporada regular, Chávez programó también una segunda audición de *El fuego nuevo*, que contó ya con mejor suerte. Y si en 1932, *Ventanas de Revueltas* contó con tan solo 27 votos en la encuesta entre el público, en 1933 su *Janitzio* obtuvo el primer lugar con 221 votos, dejando atrás a *Los pinos de Roma* de Respighi (210 votos), *El pájaro de fuego* de Stravinski (198 votos) y el Concierto para piano de Schumann (142 votos).

A lo largo de los años, el público de la OSM creció de unas 200 a unas 2,000 personas. Más importante aun, como apuntamos, el público participó activamente en la vida de la orquesta y los críticos no dudaron nunca en hacer saber sus opiniones y las de los presentes. Así, la Sinfónica de México se convirtió en un verdadero laboratorio donde los compositores podían probar sus composiciones más recientes, a veces en medio de un verdadero bautizo de fuego, recibir una retroalimentación inmediata y reaccionar también a la música de otros compositores. La OSM se convirtió en una esfera pública, un espacio discursivo en el cual compositores, público y críticos entraron con el objeto de discutir asuntos de mutuo interés en un debate abierto sobre la música como discurso articulador, como lo hemos dicho antes, del conocimiento de lo social nacional. Este discurso es, como apuntamos, también constitutivo del público, en tanto que éste se autodefine, se distingue a sí mismo y de los demás, a partir de lo que le gusta y lo que rechaza.

¿Cuáles fueron las nuevas reglas del juego para los compositores, establecidas desde la OSM? Podemos apuntar algunas. Difícilmente era ya posible para un compositor mexicano no tomar una posición dentro del nacionalismo, entendido aquí como estilo. Como sabemos, esto mismo implicaba tomar una posición en la articulación y circulación del conocimiento social de lo mexicano como recurso para la formación de la nación. Pero además, Chávez y Revueltas pusieron la idea del modernismo, la modernidad, y la articulación del México moderno también en el centro de este nuevo campo social de la música, de manera frontal y hasta antagonica. No era tampoco posible, entonces, el componer sin tomar una posición respecto al modernismo. Nuevas relaciones sociales se crearon dentro de este campo en las cuales el público fue protagonista: toda propuesta de un compositor mexicano se entendía, para bien o para mal, como la representación del público mismo. Finalmente la relación con el público y la alta concentración de obras mexicanas creó un campo de posibilidades estéticas intertextuales para los compositores, cuyo diálogo del uno con el otro se hizo no ya objeto de tertulias, sino público también.



## EL CAMPO CULTURAL COMO CONFIGURACIÓN DE POSIBILIDADES ESTÉTICAS: LOS *ANTIGUOS MEXICANOS* COMO CASO DE ESTUDIO

En esta última sección, quisiera observar cómo las nuevas relaciones sociales y de poder, y la nueva configuración del campo de producción de la música constituido históricamente entre 1928 y 34 —con nuevas reglas para la formación de capitales simbólicos a través tanto de la creación de bienes culturales como de discursos centrados en el modernismo y el nacionalismo— impactaron las decisiones estéticas de uno de sus miembros, Manuel M. Ponce.

En París de 1925 a 1933, Ponce adoptó quizá el estilo modernista más audaz de su carrera, en una serie de composiciones que incluyen las canciones con textos de Mikhail Lermontov, Rabindranath Tagore, y Mariano Brull, y obras instrumentales de un decidido neoclasicismo, como *Préludes Enchaînés* y *Quatre Pièces (Suite bitonale)*, ambas para piano, su Sonata para guitarra y clavecín, la *Suite dans le style ancien* para trio de cuerdas, y *Quatre Miniatures* para cuarteto. Con estas piezas, contrapuntísticas, abiertamente politonales, y algunas de ellas en forma de suite, Ponce se sumaba al movimiento neoclásico y antigermánico con el que los compositores franceses pretendían recuperar la claridad formal de la música prerromántica. Y es precisamente con estas nuevas composiciones que Ponce se presentó al público de México en el verano de 1929, después de cuatro años en el extranjero.

200 |

Pero si Ponce había cambiado en los años de su estancia en París, México también había cambiado. Los músicos mexicanos se habían reunido en dos congresos musicales, y en una competencia nacional *El Festín de los Enanos* de Rolón e *Imágenes* de Huízar habían sido validadas como la música nacionalista mexicana por un jurado de compositores y por el público mismo. Su antiguo alumno Carlos Chávez había sabido capitalizar estos desarrollos y colocarse en el liderazgo de un grupo de compositores e investigadores jóvenes salidos de los congresos de música, agrupados en el Conservatorio Nacional y alrededor de la revista *Música*. Aun más, había completado con éxito la primera temporada de una orquesta sinfónica independiente, la Orquesta Sinfónica de México, con la cual había probado su compromiso con la música tanto mexicana como modernista, y había estrenado un ballet de su propia composición basado en un antiguo mito mexicana, *El fuego nuevo*. Así, Ponce se vio en la necesidad de renegociar su posición política y estética dentro del nuevo contexto mexicano, y en relación con Chávez en particular.

Estando en París, Ponce se había hecho parte de un grupo interesado en reunir los fondos necesarios para la construcción de un monumento público en la capital francesa en honor a Claude Debussy. Con ese propósito, Ponce publicó el 13 de agosto de 1929 en las páginas de *El Universal* una invitación abierta a Chávez para unirse a él en la organización de un concierto de la Orquesta Sinfónica de México cuyos beneficios pudieran ser dedicados a tal financiamiento. En un tono un tanto zalamero, Ponce recordaba la participación de su antiguo alumno a la edad de doce años en el concierto Debussy que Ponce organizara en 1912.<sup>330</sup> Con esto Ponce apelaba públicamente al interés expresado por Chávez en la música de Debussy y a la antigua relación alumno-maestro entre los dos. Cuatro días después, Chávez respondió por la misma vía y de manera igualmente caballerosa, informando a los lectores del acuerdo al que habían llegado los dos compositores.<sup>331</sup>

Esta discusión pública de un asunto que pudo haberse arreglado en privado es sugerente, y si bien puede entenderse como parte de la campaña publicitaria destinada a generar interés en el concierto, puede leerse también como una negociación, una manifestación, incluso, del relevo entre un antiguo y un nuevo líder del movimiento modernista en México, así como un recordatorio, a Chávez y al público, de la labor pionera de Ponce en este sentido.

El concierto en cuestión tuvo lugar el 25 de agosto de 1929. Por la premura del tiempo y la dificultad de montar un programa entero o por lo menos mayoritariamente dedicado a Debussy, sólo una obra de este compositor, *Iberia*, que la orquesta había ejecutado la temporada anterior, pudo ser programada; se ejecutó junto con la Sinfonía núm. 40 de Mozart, el *Aprendiz de Brujo* de Paul Dukas, y *Chapultepec* de Ponce. A pesar de que a partir de sus recientes estudios con Dukas es posible que Ponce haya revisado algunos aspectos de *Chapultepec*, las reseñas del concierto en la prensa indican que la obra era esencialmente la misma que el compositor estrenara en 1923 en cuanto a su estructura general y su intención estética. Es claro también, por otra parte, que ni los aspectos modernistas ni los nacionalistas de la obra

<sup>330</sup> Manuel M. Ponce, “Un monumento a Debussy”, *El Universal*, 13 agosto 1929. Al describir el programa, Ponce recordó el Claro de Luna “que un jovencito de 12 años tocó en esa ocasión con fina musicalidad [Chávez]. Este jovencito, que nació a la vida del arte bajo el signo de Debussy, es hoy el fuerte artista que dirige la Orquesta Sinfónica de México”.

<sup>331</sup> Carlos Chávez, “El monumento a Debussy”, *El Universal*, 17 agosto 1929, reproducido en Carlos Chávez, *Obras Completas*, vol. 1, *Escritos periodísticos (1916-1939)* (México, D.F.: El Colegio Nacional, 1997), 139-40.

encontraron la misma recepción exaltada y hasta cierto punto controversial que la había favorecido en aquella primera audición:

Siguió en turno, dirigido por Carlos Chávez, el Tríptico Sinfónico del maestro Manuel M. Ponce, denominado “Chapultepec”, compuesto en 1921. La fecundidad temática que siempre ha caracterizado al maestro Ponce se manifestó con gran belleza en su Tríptico. Considero el primer tiempo como el más interesante y de más firme estructura; da completa idea del ambiente matinal campestre, dentro de colores suaves y melodías tiernas. En el segundo tiempo, “Paseo diurno”, se intercalan con mucha discreción y propiedad temas vernáculos, y el último, “Plenilunio fantástico”, se desarrolla dentro de un carácter místico. Descuella en la obra la riqueza de temas muy inspirados, y sus procedimientos, aunque se advierte una lejana influencia de Debussy, son a la manera clásica romántica. Al terminarse la ejecución el público premió con entusiasta y prolongado aplauso la labor del maestro Ponce y de su intérprete el maestro Chávez.<sup>332</sup>

202 |

En la *Gaceta Musical* que editara en París en 1928, Ponce había publicado un artículo de la propia Marguerite d’Harcourt sobre la música prehispanica andina, que como sabemos consideraba cien por ciento pentatónica (ver el capítulo 4).<sup>333</sup> Y es posible que hubiera tenido ya en sus manos una copia de *Xiuhztitzquilo* de Gomezanda, publicado en París en 1928, uno de cuyos movimientos está basado en colecciones pentatónicas. En 1930, y de regreso en la capital francesa, Ponce recibió los dos primeros números de *Música Revista Mexicana*, publicada por Chávez y su equipo de profesores e investigadores. A través de la revista, si no es que anteriormente en persona, Ponce se habría enterado de los proyectos promovidos por Chávez en el Conservatorio Nacional de Música, especialmente de aquellos relacionados con la investigación sobre la música mexicana, incluyendo la indígena. Más aun, se habría percatado del papel crucial atribuido por los investigadores del Conservatorio al trabajo de investigación y de especulación en gabinete sobre las diferentes escalas del mundo, y muy en especial sobre la pentatónica, considerada la escala precolombina por excelencia.<sup>334</sup>

<sup>332</sup> Manuel Casares, “Crónicas musicales: concierto homenaje a Debussy por la Sinfónica de México”, *Excelsior*, 27 agosto 1929.

<sup>333</sup> Marguerite Blécard d’Harcourt, “¿Existe una música incaica?”, *Gaceta Musical* 1/2 (febrero 1928): 21-28.

<sup>334</sup> De los artículos publicados en los primeros dos años de la revista *Música*, tanto Castañeda, “Las academias del Conservatorio N. de Música”, *Música: Revista Mexi-*

Tal como había sucedido con relación al concierto homenaje a Debussy, en el verano anterior, en 1930 Ponce buscó una vez más, aunque de manera privada, la posibilidad no sólo de establecer una alianza con Chávez sino también de asegurarse que su papel como pionero en el ámbito de la investigación sobre la música mexicana fuera recordado y reconocido. Dicho de otra manera, Ponce deseaba asegurarse, una vez más, de que su capital simbólico como modernista y mexicanista seguía siendo reconocido dentro de la nueva estructura de poder del campo cultural de la música. El 15 de junio escribió a su esposa Clema, afirmando que su interés en la música indígena había siempre sido muy grande: “[H]e decidido escribirle a Carlos, felicitándolo por su iniciativa de alcanzar aquello que ha sido mi deseo por tantos años: conocer positivamente la riqueza de la música de nuestros indios y determinar, de una vez por todas, si queda algo del folklore azteca”.<sup>335</sup>

Un poco más tarde, el 28 de julio, escribió a Chávez:

[...] te pido me dispenses la tardanza en felicitarte —lo mismo que a tus colaboradores— por el magnífico proyecto de recoger con amor e inteligencia nuestros cantos, sobre todo los que se esconden en los lugares distantes del ferrocarril, hasta donde no ha llegado la musa zarzuelera ni la ola invasora del jazz.

203 |

Hace muchos años que he deseado recorrer las regiones poco exploradas de México, en busca de “lo nuestro”. Por un instante —en 1910— creí que mi deseo se realizaría pues Don Justo Sierra se había ofrecido a ayudarme. Los acontecimientos que todos conocemos abrieron un paréntesis que, esperamos, lo cerrarán tú y tus colegas, llevando a cabo la urgente y trascendental obra folklórica. Ya te imaginarás con cuanto interés seguiré los trabajos de Uds. Te felicito anticipadamente, así como por tu *Música*, cuyos 2 primeros números he recibido.<sup>336</sup>

---

*cana*, núm. 1 (Abril 1930): 6-13; como José Pomar, “Escalas y modos”, *ibíd.*, 27-35, afirman que la música azteca estaba basada en colecciones pentatónicas.

<sup>335</sup> Carta a Clementina Maurel, en el Archivo Manuel M. Ponce, Biblioteca Cuicamatini, Escuela Nacional de Música, citada en Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998), 65-66.

<sup>336</sup> Carta de Ponce a Chávez, 28 de julio de 1930, reproducida en Gloria Carmona, ed. *Epistolario selecto de Carlos Chávez* (México, Fondo de Cultura Económica, 1989), 107.

Este es el contexto personal, musical y político, dentro de las nuevas relaciones de poder establecidas por el cambio de posiciones en el campo cultural de la música, en el que Ponce regresó a su trabajo de composición sobre el *Canto y danza de los antiguos mexicanos*. Como comentamos en el capítulo anterior, en las versiones de la *Danza* de 1926 y 1928, el material melódico era escalístico y rítmicamente difuso.<sup>337</sup> Ponce parece haber estado muy consciente de esta falta de materiales temáticos. En uno de los manuscritos hay pequeños esbozos en los cuales se le ve tratando de encontrar un tema genuino, combinando el ritmo de tres contra dos y elementos de escalas no occidentales (en particular una escala modal basada en La, y la escala irregular que finalmente expone el oboe). No es sino hasta los cambios que Ponce hace en 1930, que una melodía con un perfil rítmico más definido, usando tanto el ritmo de tres contra dos como la escala irregular, surge como un tema importante en la composición —el tema que en su versión final de 1934, Ponce mismo llamaría “un tema primitivo” (ejemplo 5.1.).<sup>338</sup>



204 |

**EJEMPLO 5.1.** Manuel M. Ponce, *Danse des anciens mexicains*, tema “primitivo” usando una escala con segunda aumentada y ritmo ternario/binario (compases 3-11). Transcripción de una fotocopia del manuscrito de un copista con revisiones autógrafas, en posesión de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, Toluca.

Pero el perfil melódico de la versión de 1930 se ve realzado no solamente por la presencia de este tema primitivo, sino también por la aparición de un tema nuevo en el *piccolo*, basado en un motivo rítmico muy simple que, aunque también es parte del repertorio occidental de músicas exotistas, no es usado en ninguna otra parte de la composición. Más aun, el tema se desarrolla en un ámbito muy reducido y consta únicamente de tres notas que delinean un tono entero y una tercera menor; en otras palabras, el tema presenta un fragmento de una escala pentatónica. De esta manera, si Ponce había representado originalmente a los antiguos mexicanos como un Otro exótico y semiorientado pero complejo, el tema del *piccolo* introduce una re-

<sup>337</sup> Ver capítulo 4.

<sup>338</sup> Notas al programa de la OSM, temporada 1934, 24 agosto, 1934, Teatro Hidalgo, 8-9.

presentación diferente, culturalmente menos compleja y más “primitiva”, que contradice la cultura original de la obra tanto musical como ideológicamente (ejemplo 5.2.). De esta manera, Ponce produjo una nueva representación primitivista de lo indígena, que si bien choca con la construcción orientalizante del resto de la obra, puede ser interpretada como una respuesta al nuevo campo de posibilidades estéticas abiertas por el discurso sobre lo indígena que se elaboraba en México en esos momentos.



**EJEMPLO 5. 2.** Manuel M. Ponce, *Danse des anciens mexicains*, tema pentatónico (compases 9-14). Transcripción de una fotocopia del manuscrito de un copista con revisiones autógrafas, en posesión de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, Toluca.

Esta no sería la última vez que Ponce revisara su *Canto y danza de los antiguos mexicanos*, ni la última vez que los acontecimientos musicales dentro del nuevamente estructurado campo de la música afectaran el destino de una de sus obras, creando un diálogo intertextual y semiosocial. Ponce regresó a México definitivamente en febrero de 1933, a tiempo para escuchar el exitoso estreno en junio de una de las pocas obras indigenistas de Revueltas, *Cuaubnáhuac*, que en su segunda versión contiene una sección central lenta, basada en escalas pentatónicas, y en sus secciones exteriores, más rápidas, presenta claros contrastes entre materiales melódicos diversos, incluyendo temas de carácter popular.

Cuatro meses más tarde, en octubre de 1933, Ponce escuchó el estreno de la versión más reciente de su *Canto y danza de los antiguos mexicanos*, con la Orquesta del Conservatorio dirigida por Revueltas. El programa incluyó *Leyenda* de Daniel Ayala, y los estrenos de *Ocho por Radio* y de *Janitzio* del propio Revueltas. Podemos suponer que el estreno de cuatro obras nuevas, de estilos muy diferentes, en un mismo concierto creó un campo intertextual de posibilidades estéticas que afectó necesariamente la manera en que cada una fue percibida, tanto por el público como por sus autores. Para Salomón Kahan, por ejemplo:

Con su acostumbrada delicadeza y maestría de la forma, trató don Manuel M. Ponce “El Canto y Danza de los Antiguos Mexicanos”, y la impresión que produce, si no trascendental, no deja de ser de una belleza producida por un espíritu sereno [...] El héroe de la jornada fue, no obstante [...] el compositor Silvestre Revueltas. Este músico, romántico en su esencia y de un áspero humorismo en su modo, va paulatinamente convirtiéndose en uno de los grandes compositores mexicanos. Dos obras de este compositor hemos escuchado en el mismo concierto. De la primera sólo diremos que como las matemáticas no son nuestro fuerte, y el autor mismo dice en las notas al programa, que “8 por Radio” “es una ecuación algebraica [sic] sin solución posible, a menos de poseer profundos conocimientos en matemáticas”, renunciamos humildemente a decir nuestra impresión acerca de ella, así como hace algún tiempo bien poco tuvimos que decir del “Dúo del Pato y del Canario”. Pero acerca de su inspirada obra “Janitzio”, que al lado de “Cuaunahuac” [sic] y de “Colorines”, puede ser un timbre de orgullo para su autor, no podemos menos que expresar nuestro entusiasmo. Fuera de su belleza netamente estético-auditiva, “Janitzio” bien puede servir como expresión de los más opuestos estados que caracterizan la psiquis mexicana: el romántico y dulce ensueño, que es interrumpido por la áspera y amarga realidad; la alegría, que más que tal, es abandono y deseo de olvido, y el triste despertar. Acorde perfecto y no menos perfecta disonancia. Sonrisa de ilusión de felicidad y sonrisa sarcástica de triste desilusión.<sup>339</sup>

206 |

José Barrios Sierra, a su vez, comentó:

Que Manuel M. Ponce es un maestro en el arte de la instrumentación, es cosa que quedó patentizada en este concierto [...] se ejecutó: el “Canto y Danza de los Antiguos Mexicanos”, de sabor oriental. La impresión que produjo este trozo, demasiado corto para lo que nosotros hubiéramos querido, fue magnífica. [...] Silvestre Revueltas presentó dos nuevas composiciones: “8 x Radio” y “Janitzio”. La primera resultó un tanto rebuscada y fue recibida fríamente por el público; pero la segunda, en cambio, motivó estruendosas ovaciones y mereció ser bisada a petición general. Revueltas construye toscamente; pero sus materiales son de buena calidad. Posee sentido de lo popular y de lo humorístico —el único caso quizá entre nosotros— y, aunque sólo fuera por esto, su

<sup>339</sup> Salomón Kahan, “Música”, *El Universal Gráfico*, 17 octubre 1933.

música se salvaría íntegramente. [...] Revueltas está bien orientado. Revueltas es un músico moderno; pero su modernismo resulta totalmente mexicano.<sup>340</sup>

En efecto, después de sus estrenos con la Orquesta Sinfónica de México de *Esquinas* y *Ventanas*, que fueron grandes fracasos de público, Revueltas había ido ascendiendo en la opinión tanto de público como de crítica con los estrenos de *Colorines*, su primer éxito, *Cuaubnáhuac* en su segunda versión, y finalmente, con *Janitzio*, la composición más popular de la temporada. Estas obras presentan características estilísticas típicamente revueltianas como la utilización de *ostinatos* rítmicos como tejido conectivo entre las diferentes partes de la obra, y la técnica de collage en la que los materiales temáticos de origen diverso, indicadores de lo moderno, lo popular, lo urbano o lo indígena, entran en constante colisión unos con otros. Sin embargo, hay también en estas obras un claro sendero hacia una música de más variados colores orquestales, un lenguaje más tonal al interior de los fragmentos utilizados, una estructura tripartita un tanto más simple, y un uso aun más claro de materiales temáticos tonales y claramente mestizos y populares, que en sus primeras dos obras orquestales. Estas características, sumamente claras en *Janitzio* —quizá demasiado claras, incluso para el mismo compositor—, propiciaron un mayor acercamiento a la obra de Revueltas por parte del público, que vio en ellas una mejor articulación de aquello que consideraba una verdadera representación de lo mexicano.

207 |

Y Ponce por supuesto no fue inmune a este nuevo discurso, a este nuevo campo de posibilidades y a la intertextualidad que se daba en los conciertos de la OSM y de la Orquesta del Conservatorio, ambas bajo la dirección artística de Chávez y Revueltas. Unos meses después del concierto dirigido por Revueltas, en julio de 1934, Ponce revisó por última vez el *Canto y danza de los antiguos mexicanos*, esta vez como parte de una última revisión de *Chapultepec*. Los movimientos exteriores de la versión original de la obra (Hora matinal y Plenilunio fantástico), fueron revisadas y pasaron a ocupar el primer y el segundo lugares, con otros títulos (Primavera y Nocturno respectivamente). El segundo movimiento original fue suprimido. Y el *Canto y danza* pasó a ocupar el tercer movimiento, en una última versión revisada y expandida.

<sup>340</sup> José Barros Sierra, “Crónicas musicales”, *El Universal*, 21 octubre 1933.



El compositor mismo explicó mucho de esto en sus notas al programa del estreno de esta versión por la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Chávez, el 24 de agosto de 1934. Del *Canto y danza*, dice:

En el “Canto y Danza”, de reciente composición, se alude a una antiquísima melodía mexicana conocida con el nombre de Canto de la Malinche. En la “Danza” que le sigue —de estilo rudo y en la cual son frecuentes los contrastes violentos— la mezcla de valores ternarios y binarios crea un ritmo obsesivo al cual se mezclan dos temas de carácter opuesto: uno primitivo y el otro de sabor francamente popular.<sup>341</sup>

En efecto, como tercer movimiento de *Chapultepec*, el “Canto y danza” adquirió una última y definitiva personalidad. Por ejemplo, Ponce suprimió el tema pentatónico del *piccolo*, que había añadido a último momento en la versión de 1930, y en cambio utilizó el motivo rítmico de tres contra dos como un motivo que permea la composición entera de principio a fin, inclusive durante el Canto de la Malinche, un poco a guisa de tejido conectivo tal y como sucede en la obra de Revueltas. Más importante aun, Ponce opuso su original tema indígena-orientalista, al cual llama “primitivo”, a un nuevo tema de carácter mestizo y “francamente popular” (ejemplo 5.3.) en un contraste violento —para sus estándares—.

208 |



**EJEMPLO 5.3.** Manuel M. Ponce, tema popular, *Chapultepec: tres bocetos sinfónicos* (ver. rev.), 3<sup>er</sup> mov., “Canto y danza”, compases 84-91. Southern Music, New York.

La descripción que hace Ponce de este último movimiento de *Chapultepec*: el *ostinato* rítmico, el estilo rudo, los contrastes violentos y la mezcla de músicas primitivas y populares, se podría aplicar a la música de Revueltas. Por supuesto, es un Revueltas a la manera de (o leído por) Ponce, y por lo tanto más discreto, más suave, más conciliador. A pesar de las disonancias colorísticas y de la escala utilizada en el tema primitivo, las disonancias melódicas y armónicas son menos ásperas, y el contraste que resulta

<sup>341</sup> Notas al programa de la OSM, temporada 1934, 24 agosto 1934, Teatro Hidalgo, 8-9.

de la oposición de los dos temas es menos violento, en especial porque, a diferencia de Revueltas, Ponce no hace sonar los temas simultáneamente sino que los alterna.

Sin embargo, el uso del *ostinato*, el carácter del tema popular, y la libertad con que Ponce mezcla materiales estilísticamente tan dispares hacen pensar en un probable impacto de Revueltas y de su estilo exitosamente mexicanista. De esta manera, el *Canto y danza de los antiguos mexicanos*, habiendo sido originalmente una representación de la alteridad azteca, fue transformado finalmente en una representación más realista de una sociedad culturalmente compleja.

### CONCLUSIONES Y TAREAS POR HACER

Chávez pudo y supo canalizar las energías generadas por los congresos de 1927 y 28 y aprovechar el capital simbólico que le dio la acreditación recibida en Nueva York para crear un centro de poder en la OSM. Con la añadidura del Conservatorio Nacional, que empezó a dirigir en 1929, y el Departamento de Bellas Artes, que dirigió en 1933, el poder que adquirió cambió de manera definitiva la configuración del campo cultural de la música de concierto. Chávez perdió Bellas Artes y el Conservatorio abruptamente en 1934 y algunos de los compositores que habían ocupado un nódulo de poder anteriormente, incluyendo a Ponce, se concentraron en este último, cambiando una vez más la topografía del campo en una relación de cierto o gran antagonismo con Chávez.<sup>342</sup> Aunque otros nódulos de poder surgieron con el tiempo, Chávez y la OSM permanecieron en el centro del campo cultural de la música y sus relaciones sociales, hasta que Chávez mismo dejó la orquesta en manos del Estado en 1949.<sup>343</sup>

209 |

La Orquesta Sinfónica de México fue una esfera pública en la cual se debatieron asuntos de verdadero interés nacional, tales como la articulación en música del conocimiento de lo social mexicano y su papel en la formación de la nación, la relación del artista con su público, o la participación del Estado

<sup>342</sup> La dirección del Conservatorio y del Departamento de Bellas Artes fue la única acción directa sobre la vida musical que Chávez emprendió desde el Estado mismo hasta la fundación del INBA en diciembre de 1946.

<sup>343</sup> Sobre los acontecimientos y el razonamiento que llevaron a Chávez a tal decisión, ver Leonora Saavedra, “Los escritos periodísticos de Carlos Chávez: una fuente para la historia de la música en México”, *Iberian-American Music Review* 10 (1989): 77-91.

en la promoción de esta esfera de intercambio semiosocial. Esta historia está por investigarse cabalmente. Lo que aquí he propuesto no es sino la punta de un iceberg fundamental en la historia de México. Apuntemos solamente algunas ideas por explorar: ¿cuál fue el impacto del indianismo y sus significadores como posible intertexto en la red de posibilidades estéticas de los compositores mexicanos?; ¿cuál fue el impacto del indianismo musical en la creación de la nación?; ¿cuál fue el balance entre modernismo y nacionalismo en la creación de capitales simbólicos en años posteriores, de 1935 a 1945?; ¿cuál fue el capital simbólico de los músicos agrupados en el Conservatorio Nacional a partir de 1934?; ¿cuál fue el verdadero papel de los compositores que se mantuvieron deliberadamente al margen del discurso público, verbal y musical, sobre el nacionalismo, como Julián Carrillo?; ¿cuáles fueron y cómo se constituyeron histórica y simbólicamente otros centros de poder dentro del campo cultural de la música?; ¿cuál fue el papel dentro de las relaciones de poder en dicho campo de otras agrupaciones sinfónicas, como las orquestas de temporada dirigidas por José Iturbi, Ernest Ansermet o Erich Kleiber, o las nuevas orquestas permanentes como las de la Universidad y Xalapa?; ¿cómo podemos entender el origen y la importancia del cuestionamiento público del papel del Estado en el campo cultural de la música?; ¿cuál fue el papel de las asociaciones privadas, como la Agencia de Conciertos Daniel, en las siempre cambiantes relaciones de poder y en la generación intertextual de posibilidades artísticas?; ¿cómo cambió el interés del público y cuáles fueron los nuevos temas de intercambio público semiosocial en los 21 años de vida de la Orquesta?; ¿cuándo dejaron el modernismo y el nacionalismo de ser temas urgentes para la vida pública nacional y por qué?; finalmente, ¿qué pasó después y qué pasa hoy?

# ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES Y TABLAS

## **CAPÍTULO 1. UN NUEVO PARADIGMA PARA EL ESTUDIO DEL NACIONALISMO EN MÉXICO: ATZIMBA DE RICARDO CASTRO** .....11

211 |

EJEMPLO 1.1. “Tam Hoscuá”, melodía, compases 1-13. Eduardo Ruiz, <i>Michoacán: Paisajes, tradiciones y leyendas</i> (México: Secretaría de Fomento, 1891), p. 50. ....	38
EJEMPLO 1.2. Transformación de “Tam Hoscuá”. <i>Atzimba</i> , “Marche tarasque”, manuscrito orquestal, CNM, p. 3-4. ....	39
EJEMPLO 1.3. Leitmotiv de caracoles marinos. <i>Atzimba</i> , Acto I, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 1. ....	40
EJEMPLO 1.4. Disonancias en los coros de sacerdotisas. <i>Atzimba</i> , Acto III, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 150-151. ....	42
EJEMPLO 1.5. “Danza sacra”, parte B, tema principal. <i>Atzimba</i> , manuscrito orquestal, CNM, p. 193 -194. ....	43
EJEMPLO 1.6. Cadencia con suspensión, Hirépan y Huépac. <i>Atzimba</i> , Acto I, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 9. ....	45
EJEMPLO 1.7. <i>Atzimba</i> , línea melódica dirigiéndose a Huépac. <i>Atzimba</i> , Acto II, escena 1. Partitura vocal, CNM, p. 84. ....	46

EJEMPLO 1. 8. *Atzimba*, línea melódica dirigiéndose al Rey Tzimzitcha.  
*Atzimba*, Acto II, finale. Partitura vocal, CNM, p. 108. . . . . 47

EJEMPLO 1. 9. *Atzimba*, línea melódica dirigiéndose a Villadiego, “in extasi”.  
*Atzimba*, Acto I, escena 7. Partitura vocal, CNM, p. 61. . . . . 47

**CAPÍTULO 2. ESCLAVAS, SERRALLOS Y MOROS  
 ESPAÑOLES EN TURQUÍA: EL EXOTICISMO DE ERNESTO  
 ELORDUY Y RUBÉN M. CAMPOS. . . . . 49**

EJEMPLO 2. 1. *Airam*, *Canción oriental*, compases 2-6. México, H. Nagel  
 Sucesores, ca. 1896-97. . . . . 57

EJEMPLO 2. 2. *Airam*, *Canción oriental*, compases 18-20. Mexico, H. Nagel  
 Sucesores, ca. 1896-97. . . . . 57

EJEMPLO 2. 3. *Canción árabe*, compases 3-8. México: Wagner y Levien,  
 ca. 1897. . . . . 62

EJEMPLO 2. 4. *Canción árabe*, compases 32-37. México: Wagner y Levien,  
 ca. 1897. . . . . 63

EJEMPLO 2. 5. *Aziyadé*, *Canción oriental*, compases 21-27. México: Wagner  
 y Levien, copyright 1896. . . . . 65

EJEMPLO 2. 6. *Zulema*, escena 1, núm. 3, “Duetino”, reducción  
 del manuscrito orquestal, compases 78-86. . . . . 74

EJEMPLO 2. 7. *Zulema*, escena 4, núm. 9, “Duo”, manuscrito voz y piano,  
 compases 47-57. México: Otto y Arzoz, ca. 1903. . . . . 74

EJEMPLO 2. 8. *Zulema*, escena 3, “Bailables y coro de bayaderas”,  
 reducción del manuscrito orquestal, compases 43-48. . . . . 76

EJEMPLO 2. 9. *Zulema*, escena 2, núm. 5, “Coro de árabes y canción  
 de Zoraida”, reducción del manuscrito orquestal, compases 19-27. . . . . 78

EJEMPLO 2. 10. *Zulema*, escena 2, núm. 5, “Coro de árabes y canción  
 de Zoraida”, reducción del manuscrito orquestal, compases 12-15. . . . . 79

EJEMPLO 2. 11. *Zulema*, escena 2, núm. 6, “Coplas de Abdaláh”, voz,  
 manuscrito orquestal, compases 19-25. . . . . 79

**CAPÍTULO 3. LA PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y NEGOCIACIÓN DEL CONOCIMIENTO SOCIAL DE LO MEXICANO A TRAVÉS DE LA MÚSICA EN LA DÉCADA DE 1920. . . . . 85**

EJEMPLO 3.1. Manuel M. Ponce, “Lejos de ti”, sección A, compases 1-22.. 95

EJEMPLO 3.2. Alfonso Esparza Oteo, “Mi viejo amor”, sección A, compases 1-16. . . . . 100

EJEMPLO 3.3. Alfonso Esparza Oteo, “Deja morena mía”, compases 1-4. . . . . 101

EJEMPLO 3.4. Tata Nacho, “La borrachita”, compases 3-13. Arr. Jesús Corona. . . . . 102

EJEMPLO 3.5. Manuel Castro Padilla, “Canción lagunera”, compases 34-41. . . . . 118

TABLA 3.1. SEP, Dirección de Cultura Estética. Séptimo Festival al Aire Libre, domingo 14 de agosto, 1921, 11:45 a.m., Tribuna Monumental del Bosque de Chapultepec. . . . . 121

EJEMPLO 3.6. Eduardo Vigil y Robles, “La norteña”, compases 9-12. . . . 122

**CAPÍTULO 4. EL “PROBLEMA INDÍGENA” DE LOS COMPOSITORES MEXICANOS . . . . . 125**

EJEMPLO 4.1. Carlos Chávez, *Xochipilli: An Imagined Aztec Music*, piccolo, compases 8-12. Mills Music Inc., 1964. Gradual expansión de la melodía hasta completar finalmente la escala pentatónica Si-Do#-Mi-Fa#-Sol#. . . . . 127

EJEMPLO 4.2. “Canto de la Malinche” (Brinton/Chavero). En Alfredo Chavero, *México a través de los siglos*, vol. 1, *Historia antigua y de la Conquista* (México: Ballescá y Compañía, 1887), p. 795. . . . . 134

EJEMPLO 4.3. “Pascola”, compases 1-8. En Alfredo Chavero, *México a través de los siglos*, vol. 1, *Historia antigua y de la Conquista* (México: Ballescá y Compañía, 1887), p. 795. . . . . 135

	EJEMPLO 4. 4. Carlos Chávez, <i>Pazcola. Baile Yaqui</i> , compases 1-8, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts. . . . .	136
	EJEMPLO 4. 5. Carlos Chávez, <i>El fuego nuevo</i> , “Danza del terror”, letra de ensayo H3, compases 3-7, manuscrito. New York Public Library for the Performng Arts. . . . .	138
	EJEMPLO 4. 6. Carlos Chávez, <i>El fuego nuevo</i> , “Danza sacra”, letra de ensayo L, compases 15-22, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts. Flauta, piccolo y teponaztlis/marimba. . . . .	139
	EJEMPLO 4. 7. Manuel M. Ponce, <i>Dance [sic] des anciens mexicains</i> (1926), compases 56-59. Transcripción de una fotocopia del autógrafo depositada en la Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música, UNAM.. . . .	144
	EJEMPLO 4. 8. Antonio Gomezanda, <i>Xiuhztitzquilo: La Fête du feu des aztèques</i> , transcripción para piano, “Danza conyugal (Danza de la muerte)”, compases 1-4. Editions Maurice Senart, 1928.. . . .	146
214	EJEMPLO 4. 9. Antonio Gomezanda, <i>Xiuhztitzquilo: La Fête du feu des aztèques</i> , transcripción para piano, “Cortejo de los sacerdotes”, compases 9-16. Editions Maurice Senart, 1928.. . . .	147
	EJEMPLO 4. 10. Carlos Chávez, <i>Los cuatro soles</i> , “Sol de agua”, número de ensayo 15, compases 1-8, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts.. . . .	155
	EJEMPLO 4. 11. Carlos Chávez, <i>Los cuatro soles</i> , “Preludio”, compases 1-14, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts.. . . .	156
	EJEMPLO 4. 12. Carlos Chávez, <i>Los cuatro soles</i> , “Sol de aire”, número de ensayo 41, compases 1-5, manuscrito. New York Public Library for the Performing Arts.. . . .	158
	EJEMPLO 4. 13. Silvestre Revueltas, <i>Cuaubnáhuac</i> , compases 165-73. G. Schirmer, Nueva York. . . . .	159
	EJEMPLO 4. 14. Miguel Bernal Jiménez, <i>Tata Vasco</i> , Tema de la raza. <i>Tata Vasco: drama sinfónico en cinco cuadros</i> . Pátzcuaro, 1941, p. 13. . . . .	161
	EJEMPLO 4. 15A. Carlos Chávez, <i>Sinfonía india</i> , primer tema, número de ensayo 9, compases 1-5. G. Schirmer, Nueva York. . . . .	163

**EJEMPLO 4. 15B.** Theodor K. Preuss, transcripción de la canción Cora “El curso del sol”, reproducción parcial. Theodor K. Preuss, *Die Nayarit-Expedition* (Leipzig: B.G. Teubner, 1912), vol. 1, p. 373.. . . . . 163

**EJEMPLOS 4. 16A Y 14. 16B.** Transcripciones de las melodías Seris, “I Coos” y “Jime Eeke”, por Francisco Domínguez (1933). Baltasar Samper, Francisco Domínguez, Luis Sandi, y Roberto Téllez Girón, *Investigación folklórica en México: materiales* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, 1962), vol. I, p. 204 y 208. . . . . 164

**CAPÍTULO 5. LA ESFERA PÚBLICA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MÉXICO Y EL CAMPO CULTURAL DE LA MÚSICA: APUNTES PARA UNA METODOLOGÍA. . . . . 167**

**TABLA 5. 1.** Cuadro comparativo de la música de Ludwig van Beethoven y de compositores mexicanos ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Beethoven, dirigidas por Julián Carrillo, 1920-1922. . . . . 175

215 |

**TABLA 5. 2.** La Temporada 1923 de la Orquesta Sinfónica Nacional. . . . . 176

**EJEMPLO 5. 1.** Manuel M. Ponce, *Danse des anciens mexicains*, tema “primitivo” usando una escala con segunda aumentada y ritmo ternario/binario (compases 3-11). Transcripción de una fotocopia del manuscrito de un copista con revisiones autógrafas, en posesión de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, Toluca. . . . . 204

**EJEMPLO 5. 2.** Manuel M. Ponce, *Danse des anciens mexicains*, tema pentatónico (compases 9-14). Transcripción de una fotocopia del manuscrito de un copista con revisiones autógrafas, en posesión de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, Toluca.. . . . 205

**EJEMPLO 5. 3.** Manuel M. Ponce, tema popular, *Chapultepec: tres bocetos sinfónicos* (ver. rev.), 3<sup>er</sup> mov., “Canto y danza”, compases 84-91. Southern Music, New York. . . . . 208





## **Secretaría de Cultura**

Alejandra Frausto Guerrero  
Secretaria

Natalia Toledo  
Subsecretaria de Diversidad Cultural  
y Fomento a la Lectura

Marina Núñez Bernalova  
Subsecretario de Desarrollo Cultural


## **Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Lucina Jiménez  
Directora general

Claudia del Pilar Ortega González  
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Víctor Barrera García  
Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”

Lilia Torrentera Gómez  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



LA MÚSICA  
COMO  
CONOCIMIENTO  
SOCIAL  
Y COMUNIDAD  
IDENTITARIA:  
MÉXICO,  
1910-1930

Producción digital a cargo del  
Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical  
“Carlos Chávez” (CENIDIM) del Instituto  
Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México, diciembre 2019



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



CENIDIM