



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artística
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento:

Investigación y documentación musical en México: nuevos temas y perspectivas. Coordinación:
Luis Antonio Gómez Gómez y Gabriela Rivera Loza (coords.),
México: Secretaría de Cultura, INBAL, CENART, CENIDIM, 2021, 443 p..

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo" en *Investigación y documentación musical en México: nuevos temas y perspectivas*. Coordinación: Luis Antonio Gómez Gómez y Gabriela Rivera Loza (coords.),
México: Secretaría de Cultura, INBAL, CENART, CENIDIM, 2021, 443 p..

INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN MUSICAL EN MÉXICO: NUEVOS TEMAS Y PERSPECTIVAS

LUIS ANTONIO GÓMEZ GÓMEZ
GABRIELA RIVERA LOZA (coords.)



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



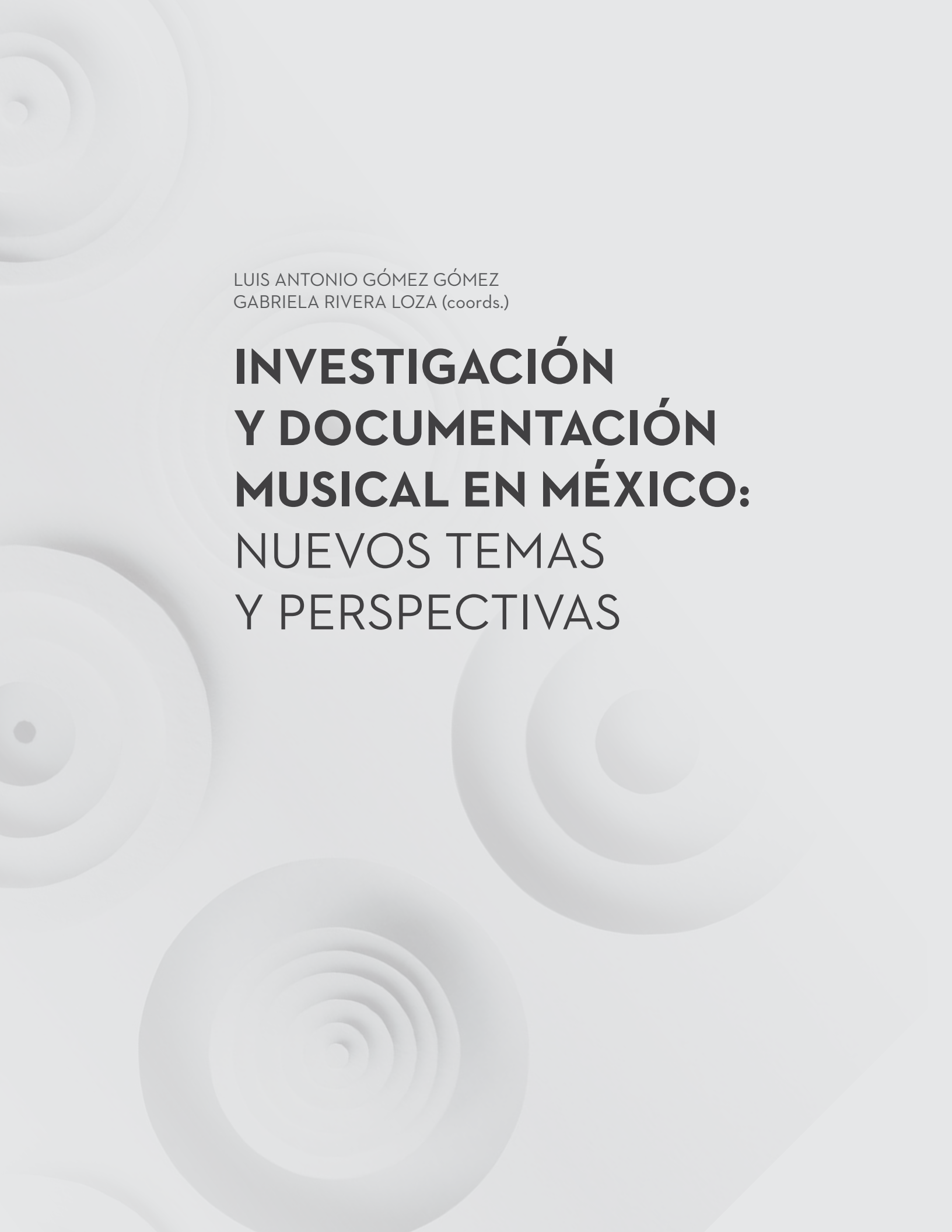
ENART



CENIDIM

INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN MUSICAL EN MÉXICO: NUEVOS TEMAS Y PERSPECTIVAS

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

The background of the cover is a light gray color. It features several large, faint, concentric circles of varying sizes and shades of gray, creating a subtle, organic pattern. A large, light gray triangle is positioned in the bottom right corner, pointing towards the center of the page.

LUIS ANTONIO GÓMEZ GÓMEZ
GABRIELA RIVERA LOZA (coords.)

INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN MUSICAL EN MÉXICO: NUEVOS TEMAS Y PERSPECTIVAS

Investigación y Documentación Musical en México: nuevos temas y perspectivas / coordinadores Luis Antonio Gómez Gómez y Gabriela Rivera Loza. Ciudad de México : Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chavez”, 2021.

443 páginas : ilustraciones (Estudios e investigaciones).

I. Investigación musical – México I. Gómez Gómez, Luis Antonio (1962-) coordinador II. Rivera Loza, Gabriela (1970-) coordinador.

ISBN: 978-607-605-671-4

ML210.1 I5

Primera edición *Investigación y documentación musical en México:
nuevos temas y perspectivas*, 2021

Producción:

Secretaría de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Flor Moyao Gutiérrez / Diseño y formación

Carlos Andrés Aguirre Álvarez / Corrección de estilo

Priscila Saucedo García / Corrección de estilo

D. R. © 2021 de *Investigación y documentación musical en México:
nuevos temas y perspectivas*.

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / 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 y Literatura de la
Secretaría de Cultura.

Proyecto beneficiario del PADID 2019



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/11271/2674>

ISBN: 978-607-605-671-4

Hecho en México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CONTENIDO

PRESENTACIÓN	11

INTRODUCCIÓN	13

CAPÍTULO 1. MÚSICA DEL SIGLO XIX	17

El <i>Ave Verum</i> de una compositora mexicana desconocida: Guadalupe Unda (1866-c. 1952) LUISA VILAR-PAYÁ	19

Las empresas mercantiles de Alfredo Bablot. La vida de un cronista musical en el México del siglo XIX ÁUREA MAYA ALCÁNTARA	33

Perspectiva histórica de los métodos para guitarra séptima decimonónica en México ARTURO JAVIER RAMÍREZ ESTRADA.	48

<i>Reynaldo y Elina</i> de Manuel Covarrubias, ¿un panfleto subversivo? ELÍAS MORALES CARIÑO.	59

Las prácticas musicales en los institutos de educación secundaria femenina del porfiriato como fuente documental para el estudio del arte del piano: el caso del Liceo de Niñas de Aguascalientes BERNARDO JIMÉNEZ CASILLAS	71

CAPÍTULO 2. MÚSICA DEL SIGLO XX	81

María Cristina Macouzet Muñoz: novia, esposa y viuda de Miguel Bernal Jiménez. Apuntes para una historia de las mujeres junto a la música LORENA DÍAZ NÚÑEZ.	83

Vida y obra de Salvador Martínez Cervantes (1905-1957)	
MARÍA DE JESÚS CUEVAS MESA	94

Julio César Oliva un guitarrista y compositor del México de mediados del siglo XX	
FRANCISCO JIMÉNEZ	107

CAPÍTULO 3. MÚSICA Y TRADICIÓN. 115

Con garra de tigre: tradición en la interpretación endémica de piano en Baja California Sur	
MARÍA FERNANDA DEL PEÓN PACHECO	117

Del son huasteco al huapango urbano: origen y evolución de un género popular urbano en el seno del cine mexicano de los años 30, 40 y 50	
ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ	125

Memoria de la tradición del piano de 1867 en México	
JOSÉ ÁNGEL BARQUET KFORI	139

CAPÍTULO 4. EDUCACIÓN MUSICAL 149

Las posibilidades de la fenomenología de la actitud natural para el análisis de la interacción con instrumentos musicales en niños de edad preescolar	
JOSÉ MARCOS PARTIDA VALDIVIA E IRMA SUSANA CARBAJAL VACA.	151

Escucha de música académica en educación media superior: un ejercicio crítico y sensible	
MELISSA ISAALY MENDOZA BERNABE	164

Lenguajes entrelazados: creatividad y multidisciplina artística. Taller <i>Interdisciplinary Ensembles</i> de la FaM-UNAM	
THELMA JAET GARIBALDI PÉREZ VILCHIS	173

CAPÍTULO 5. MÚSICA E INCLUSIÓN. 181

Música, espacio y significación: una propuesta de formación del público a partir de la identidad	
ERICK JAVIER TORRES DÁVALOS Y KARLA MAGDALENA TORIJA ROMERO	183

Guillermo Orta: pionero de la educación musical en México	
ALEJANDRO CASALES NAVARRETE	196

Sin pentagrama: el alcance de la musicografía braille, más allá de la condición visual del intérprete —una propuesta de lectura interactiva—

LORENA MARÍA PEUGNET DÍAZ. 209

La educación musical especial: una necesidad en la nueva escuela mexicana

ALEJANDRO JONATHAN MADRID BARCELATA 218

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS MUSICAL 229

“María, al piano, que el señor tiene quehacer”: un acercamiento a las obras de la compositora xalapeña María Pérez Redondo y Rivera (1862-1937)

JULIETA VARANASI GONZÁLEZ GARCÍA Y JOSÉ ARIAS OLMOS 231

Perspectivas teórico-metodológicas en el análisis de la obra

Siete bagatelas para piano de Domingo Lobato

MARÍA EUGENIA COSIO HERNÁNDEZ 241

CAPÍTULO 7. DOCUMENTACIÓN MUSICAL 249

Hacia un catálogo de partituras impresas y manuscritas del compositor michoacano Francisco de Paula Lemus (1846-1919). Circulación y desarrollo

ROLANDO VIDAL GARCÍA CALDERAS 251

Metodología para la datación de partituras impresas en la Ciudad de México, 1826-1877

LUISA DEL ROSARIO AGUILAR RUZ 264

El intérprete ante la investigación documental: revisión historiográfica de la música para piano impresa en México durante el siglo XIX

SANDARA VELÁSQUEZ 271

De América y Europa: redes y transterritorialidad en la Colección Martínez del Villar y Masson del CENIDIM

ALEJANDRA HERNÁNDEZ SÁNCHEZ 278

Colección Carlos Chávez, su legado musical

BEATRIZ HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ 291

El *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias y la música

LUIS JAIME CORTEZ. 299

Luis Sandi y el Coro de Madrigalistas: una visión documental

MARÍA ALEJANDRA JUAN ESCAMILLA

Y MARÍA DEL ROSARIO SANDOVAL CÉSPEDES 310

La documentación para la catalogación de la colección musical (y sonora) del Museo Nacional de las Culturas (INAH). Reflexión sobre otras disciplinas requeridas ISKRA A. ROJO NEGRETE.	322

CAPÍTULO 8. MÚSICA Y NEUROCIENCIAS 333

Música y cerebro: un diálogo entre neurociencias, arte y creatividad VÍCTOR BARRERA GARCÍA	335

Hacia un alto rendimiento musical LUISA FERNANDA SERRANO SÁNCHEZ	342

El desarrollo personal a través de las artes y su implicación en la educación EDUARDO HERNÁNDEZ BARCELATA	355

CAPÍTULO 9. TROMPETA DE CARACOL, ORGANOLOGÍA, CANTATA EN NÁHUATL 363

El <i>teciztli</i> o trompeta de caracol y su uso recurrente en los rituales de sacrificio humano de las veintenas mexicas MAURA ISABEL AGUAYO ALEMÁN	365

Imbricación entre organología musical, documentación y tecnología JUAN GUILLERMO CONTRERAS ARIAS	372

Nuevas miradas a la colección de instrumentos musicales de Samuel Martí GONZALO SÁNCHEZ SANTIAGO	384

La primera aparición de Cuitláhuac en el horizonte artístico mexicano SAMUEL MÁYNEZ CHAMPION	396

<i>Ahuilcuicatl</i> : el canto y el placer entre los mexicas PATRICK JOHANSSON KERAUDREN.	411

ANEXO. SEMBLANZAS. 435

PRESENTACIÓN

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” se complace en publicar esta selección de artículos, producto del Foro Nacional de Investigación y Documentación Musical CENIDIM 2020. Este libro reúne un conjunto de reflexiones sobre la investigación y la documentación musical en México, con la idea de promover la construcción colectiva de una visión del futuro musical y generar nuevas líneas de investigación. Como lo demuestran los textos que integran este volumen, la actividad conjunta y la consolidación de las redes de investigación interinstitucional e interdisciplinaria tienen el potencial de nutrir los saberes tanto del público especializado como de la sociedad en general.

El contexto actual de nuestro país y del mundo presenta grandes desafíos derivados de la crisis sanitaria por la COVID-19. No obstante, ello nos ha impulsado a realizar esfuerzos para sumar, a través de proyectos editoriales como éste, a investigadores, académicos y estudiantes de todo el país, asumiendo una posición inclusiva e integradora, cuyo resultado aquí se puede atestiguar.

Asimismo, esperamos que esta publicación repercuta en un mayor encuentro y diálogo entre las diversas generaciones de investigadores. La riqueza y la pluralidad de las ideas que aquí se sintetizan serán fundamentales para la construcción de nuevos conocimientos y proyectos que permitan acercar y fortalecer, en su conjunto, a la comunidad académica nacional dedicada al estudio de la música; aportando valiosos saberes y experiencias al estudio y la divulgación de la diversidad musical de México.

VÍCTOR BARRERA GARCÍA
Director del CENIDIM

INTRODUCCIÓN

Este libro presenta una selección de artículos derivados de las ponencias presentadas por investigadores del sur, centro y norte de México en el Foro Nacional de Investigación y Documentación Musical CENIDIM 2020, organizado por la Secretaría de Cultura a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL); el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM); el Centro Nacional de las Artes (CENART); el Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID); en colaboración con el Centro de las Artes de Hidalgo. Dicho Foro se llevó a cabo de forma virtual a través de Zoom y fue transmitido al público en general por el canal de YouTube del CENIDIM, los días 25, 28, 29 y 30 de septiembre y el 1.º de octubre de 2020.

13 |

En un principio este Foro se realizaría de manera presencial en el Centro de las Artes de Hidalgo durante el mes de julio, pero la crisis sanitaria producida por la pandemia de COVID-19 determinó que se modificaran tanto las fechas de realización como los medios para llevarlo a cabo. La selección de las ponencias para el Foro se realizó a través del método de doble ciego, mediante la evaluación de un comité científico integrado por especialistas en materias relacionadas con los temas abordados por los ponentes.

Durante la realización del Foro y de acuerdo con los objetivos del mismo, los participantes reflexionaron sobre la documentación y la investigación musical en México y en el CENIDIM, desde diversas perspectivas como la inclusión, la equidad de género, la conservación y el rescate del patrimonio nacional, entre otras. La transmisión del Foro, realizada por el canal de YouTube, llegó a un público muy amplio, lo cual fomenta la difusión de la cultura musical mexicana y del trabajo de especialistas de varias regiones del país. En total se presentaron dos conferencias magistrales y 53 ponencias, organizadas en 11 mesas temáticas.

En las páginas de esta publicación, el lector podrá encontrar el resultado de estas investigaciones musicales, que abordan una gran diversidad de temáticas desde perspectivas artísticas, científicas y sociales de gran actualidad. Respecto del siglo XVII, el estudio del primer diccionario monolingüe de la lengua española, en que el léxico castellano es descrito en esa misma lengua y es importante para las investigaciones de la música novohispana y americana en su conjunto.

Respecto al siglo XIX en México, se presenta la descripción del proceso de investigación seguido para arrojar luz sobre algunos elementos de interés localizados

en la música de la compositora mexicana Guadalupe Unda (1866-c. 1929) y que llevaron a la búsqueda de sus datos biográficos. La vida empresarial que rodeó al cronista francés Alfredo Bablot desde su llegada a México, en los albores de 1850, hasta 1882, poco antes del inicio de su labor como director del Conservatorio Nacional de Música. La razón por la que existen métodos impresos para la guitarra séptima por notación musical en México y las condiciones que generaron una publicación metodológica decimonónica para este instrumento. Las características de *Reynaldo y Elina* o *La sacerdotisa peruana*, de Manuel Covarrubias (?1810-1879?), el manuscrito más antiguo de una ópera mexicana. Y la comprensión del desarrollo de las prácticas musicales del arte del piano en el Liceo de Niñas de Aguascalientes.

Sobre el siglo XX el lector podrá descubrir datos sobre María Cristina Macouzet Muñoz esposa de Miguel Bernal Jiménez, que dan cuenta no sólo de su quehacer polifónico, sino de una familia, una mujer y una pareja católicas de la primera mitad del siglo. Conocer la vida y obra de Salvador Martínez Cervantes, violinista veracruzano, docente, compositor y fundador de la Orquesta Típica Xalapeña. El análisis del impacto de Julio César Oliva desde el siglo XX hasta la actualidad y la reflexión acerca de la escasa historiografía de la guitarra que existe en México.

Acerca de la música y la tradición en México, el lector podrá localizar información sobre la reconstrucción de la memoria histórica del piano, su entorno y sus propiedades en 1867. Asimismo, el lector podrá localizar información de la propuesta interpretativa definida como “interpretación endémica” del piano en Baja California Sur. Finalmente, podrá conocer los cambios que consolidaron, por medio del cine, el proceso mediático que llevó del son huasteco al surgimiento del huapango como nuevo género urbano.

En lo tocante a la educación musical en México, el lector podrá hallar información generada mediante la *fenomenología de la actitud natural* de Alfred Schutz, sobre el análisis de las significaciones de la música en niños de entre 3 y 5 años, al interactuar con instrumentos musicales. La exposición de las estrategias empleadas durante un ciclo escolar con alumnos del último año de preparatoria que analizaron obras musicales que van desde la Edad Media hasta el siglo XX. El acercamiento a la creatividad en la multidisciplinaria artística, que permite a los músicos experimentar, con diversos medios de indagación, en sus emociones, diversificar, enriquecer y fortalecer su identidad y su seguridad en el escenario, así como madurar su actividad interpretativa. La propuesta de formación de público implementada durante 2020 por medio del proyecto Pasa, Escucha y Compara, para mejorar el acceso de las audiencias sin formación artística especializada, mediante un taller de apreciación musical y una agenda cultural. Finalmente, podrá conocer la revisión de las aportaciones de Guillermo Orta (1909-1984), cuya obra literaria partió del análisis de los estudios musicales, como un proyecto educativo progresivo de mejoramiento para lograr una producción musical de alto nivel genuinamente mexicana.

En lo referente al tema de la música y la inclusión, el lector podrá abreviar en la revisión de la *Guía básica de musicografía braille a “primera vista”*, diseñada a partir del estudio del sistema de puntos creado para personas ciegas, tomando en cuenta la práctica personal de la autora como intérprete visual de clavecín. También podrá profundizar en la experiencia pedagógica de un Taller de Expresión Musical

dirigido a niños con discapacidad en edad preescolar, realizado en un jardín de niños de Veracruz en el contexto de la aplicación de música para las discapacidades, con el cual se buscó provocar respuestas musicales como cantar, marcar el pulso y tocar instrumentos.

Respecto al análisis musical, el lector podrá acercarse a la obra de la compositora xalapeña María Pérez Redondo y Rivera (1862-1937) a través de su relación con distintos personajes de la época, como Guillermo Prieto y Julio Ituarte, y revisar algunos puntos analíticos sobre una de sus obras, lo que permite situarla en relación con las características compositivas del repertorio de su época. También podrá valorar la relevancia de Domingo Lobato a través del análisis de una de sus obras inéditas para piano, *Bagatelas*, para consolidar la partitura, traducirla en sonidos, difundirla para el conocimiento de los músicos y como una muestra del arte musical mexicano.

Respecto a la documentación musical, el lector podrá entender cómo la complejidad y diversidad que entrañan los instrumentos musicales del MNC requiere de otras disciplinas para su documentación y catalogación. Asimismo, el lector podrá entender la actividad del compositor michoacano Francisco de Paula Lemus (1846-1919) como impresor-compositor y su desempeño como segundo organista de la catedral de Morelia y primero del templo de la Merced. Conocer la metodología de descripción documental de algunas partituras impresas en México durante el siglo XIX y a principios del XX, a partir del registro de más de 4 000 partituras localizadas en el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM. El repaso historiográfico para contribuir a la investigación y divulgación de la música impresa para piano en México durante el siglo XIX, desde la perspectiva de la interpretación musical. El significado de la Colección Martínez del Villar y Masson del CENIDIM como un espacio simbólico de transterritorialidad, compuesto por piezas impresas en Europa, América Latina, Estados Unidos y México, y publicadas entre la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. Distinguir que Luis Sandi es un compositor entre dos generaciones, que no se puede clasificar junto a Chávez y Revueltas, ni con el Grupo de los Cuatro, aunque participó activamente en la vida musical de los treinta y los cuarenta, no sólo como compositor, sino también como director y arreglista de música popular mexicana e indígena para coro. Finalmente, podrá conocer el valor historiográfico y la singularidad de las grabaciones únicas de la Colección Carlos Chávez, del CENIDIM, que testifican el interés del compositor y director de orquesta mexicano en las tecnologías relacionadas con la música en sus procesos de creación, preservación y difusión.

En cuanto a la relación entre música y neurociencias, el lector podrá conocer el diálogo, la reflexión y el encuentro entre las neurociencias y las artes, denominadas “neuroartes” por Víctor Barrera, para enriquecer su comprensión del cerebro desde muy diversas perspectivas. La aplicación de recursos utilizados en el entrenamiento deportivo de alto rendimiento (práctica mental, diferentes técnicas de concentración y memorización, elementos de la psicología deportiva) que pueden brindar beneficios para mejorar los procesos relacionados con la cognición y con la ejecución musical. Asimismo, podrá conocer los aspectos esenciales de una guía para el profesional que busca mejorar su calidad interpretativa, mostrando el paralelismo entre la calidad

interpretativa, asociada al desarrollo personal del artista, y la calidad educativa, asociada al desarrollo personal del alumno a través de las artes.

Con relación a la antigua trompeta de caracol, el lector podrá aprender sobre la función del *tecciztli* en los rituales de sacrificio humano de las veintenas mexicas y reconocer por qué este instrumento fue tan popular en dichas ceremonias. En el área de la organología, podrá apreciar la descripción de la catalogación de instrumentos musicales de la colección particular de Guillermo Contreras, constituida por diversos tipos de instrumentos de México y del mundo, mediante la combinación de elementos de distintos sistemas clasificatorios para encontrar los aspectos normativos documentales que permiten su sistematización por medio de la computación. También conocerá los pormenores de la Colección Samuel Martí, con algunos ejemplos mesoamericanos que destacan por sus cualidades organológicas y complejidad acústica como las flautas tubulares del occidente de México; las ocarinas antropomorfas del Istmo de Tehuantepec, con iconografía del dios del maíz; las flautas tipo azteca y el aerófono de muelle de aire maya. En el contexto de la composición de obras musicales actuales, producto de la investigación musical, el lector podrá disfrutar de la explicación sobre la creación en ciernes de la cantata épica *Cuitlahuáztin*, con música compuesta por Samuel Zyman Reinisch y libreto e investigación histórica de Samuel Máynez, para coro, danzantes, bailarines, grupo de instrumentos musicales prehispánicos, orquesta sinfónica y pantallas de gran formato. Finalmente, en el ámbito de la historia de la música prehispánica, el lector podrá deleitarse con la evocación del contexto esencialmente musical de la creación del hombre por Quetzalcóatl para abordar sucintamente la sensualidad específica, manifiesta o velada, de algunos géneros eróticos de la cultura mexicana.

Sólo nos queda agradecer a todos los que hicieron posible la realización de este evento académico y la presente publicación: al equipo directivo, de apoyo y editorial del CENIDIM, a los investigadores participantes, los conferencistas magistrales, los moderadores y los Niños Cantores de Hidalgo, así como al PADID que financió tanto el Foro como el proyecto editorial.

LUIS ANTONIO GÓMEZ GÓMEZ Y GABRIELA RIVERA LOZA
Coordinadores del Foro e investigadores del CENIDIM

CAPÍTULO 1.

MÚSICA DEL SIGLO XIX

EL AVE VERUM DE UNA COMPOSITORA MEXICANA DESCONOCIDA: GUADALUPE UNDA (1866-C. 1952)

LUISA VILAR-PAYÁ

INTRODUCCIÓN

A pesar de las búsquedas emprendidas, hasta el momento no se han encontrado referencias a las composiciones de Guadalupe Unda en libros, artículos o diccionarios de música. Esto invita a pensar que aquellas menciones que puedan llegar a surgir serán excepciones. Su música, no obstante, empieza a aparecer como parte de investigaciones recientes realizadas en archivos y repertorios del siglo XIX y principios del XX. En 2017, justo en el silencioso centenario de la publicación de su *Ave Verum* (copyright 1917), encontré cuatro obras suyas en un amplio repertorio con el que trabajó León Terrés (1900-1985). El conjunto de obras —unas impresas y otras manuscritas— fueron donadas en 2011 al Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla por los familiares del músico, e incluyen el fondo Aurora Dominguez Toledano del cual proviene esta partitura.¹ Ese mismo año, 2017, se publicó el catálogo del Colegio de Vizcaínas en donde John Lazos registró la existencia de otras dos partituras de Unda.² Una de ellas se repite con respecto a Puebla, por lo que hasta ahora suman cinco piezas diferentes: un villancico copiado a mano y cuatro publicaciones. Tres obras tienen textos en latín, *Ave María*, *Ave Verum*, y *Salve*, mientras que *Mayo* —subtitulada *Melodía a la santísima Virgen*— tiene un texto devocional en español. En Puebla se conservan varias copias manuscritas de esta última pieza. Tanto las impresiones, como los manuscritos de este archivo, muestran anotaciones de interpretación, desgaste y, en muchos casos, separación de hojas por el uso, como puede verse en la figura 1.

El presente artículo se escribe como adelanto de una investigación más amplia que abarca diferentes talentos de la autora. Entre 1874 y 1881 actuó en México y en el extranjero como intérprete infantil de zarzuela con el nombre de Guadalupe Unda

¹ En adelante AHVCM. Agradezco los permisos otorgados por la Arquidiócesis de Puebla para la realización de esta investigación y para la publicación de la fotografía que se incluye en el artículo.

² John Lazos, *Catálogo del Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas (AMCV)*, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, México, 2017, pp. 340 y 380.

2

Dedicado a la S^{ra} Soledad H. de Smith

Ave verum

GUADALUPE UNDA DE SAENZ

Andante religioso

Piano

pp

1^{er} CORO *f*

2^{er} CORO *f*

3^{er} alta A - ve ve - rum

dim. pp

pp

A - ve ve - rum a - ve ve - rum

cor - pus na - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne Ve - re pas - sum

f

Copyright MCMXVII by Guadalupe Unda De Saenz

TEMPLO DEL ESPÍRITU SANTO
OCT 20 1944
PUEBLA, - PUE.

UNDA DOMINGO
TOLEDANO

contraltos

3a

FIGURA 1. *Ave Verum* de Guadalupe Unda, AHVCMP, Fondo Terrés.
Fotografía: Luisa Vilar-Payá. Publicada con permiso.

y Morón, (los anuncios a menudo reducían su edad).³ En vida adulta formó una academia de canto,⁴ compuso las obras mencionadas y escribió una novela publicada en 1932.⁵ La música y la novela aparecen con su nombre de casada: Guadalupe Unda de Saenz. El presente artículo se concentra en su obra *Ave Verum* porque permite mostrar distintos aspectos de la compositora, incluyendo algunos elementos biográficos.

Se ve que su música se comercializó porque la portada de esta pieza tiene, en tinta morada, el sello de venta “R. Wagner y Levien Sucs. Repertorio de Música, Puebla”. Hay otras marcas estampadas que añaden información. La portada y la página 2, en donde comienza la pieza, tienen en tinta roja el sello de Aurora Domínguez Toledano, mezzosoprano activa en Puebla que organizó un coro de mujeres en las primeras décadas del siglo XX. Numerosas partituras de Domínguez Toledano llegaron al templo del Espíritu Santo de la misma ciudad a principios de los años 40. Como el sello de esta institución tenía un sistema rotativo central que permitía anotar la fecha exacta, quedó registrado que el *Ave Verum* de Unda ingresó oficialmente en ese archivo el 20 de octubre de 1944 (figura 1).⁶ No se sabe en qué momento varios papeles de música con sellos del Templo del Espíritu Santo pasaron a formar parte del archivo personal de Terrés, posiblemente cuando se cerró la oficina que el músico poblano tenía en dicha iglesia, la cual ahora no alberga un archivo con este tipo de contenidos.⁷ Por otro lado, las partituras publicadas de Unda son impresiones formales con diseño de portada y *copyright*, pero no tienen datos de una casa editorial, ni anuncios de otras obras en la contraportada. El trabajo de copiado del texto y de la música está realizado con cuidado y de manera profesional, aunque en el caso del *Ave Verum* se han observado tres errores: la omisión de un becuadro de la nota MI en la parte de piano de los compases 29 y 63, y la omisión de un bemol en lo que debe ser SIb en el compás 69 del coro.⁸

21 |

LA OBRA Y SU CONTEXTO

Aunque también se presentan en recitales públicos y privados, las musicalizaciones de los textos *Ave María*, *Salve Regina* y *Ave Verum* se hacían con el fin de complementar servicios y ceremonias religiosas. El *Ave Verum* se escucha primordialmente durante la comunión, lo cual incluye misas dominicales, bodas y funerales. También se interpreta en festividades de coronación de la virgen. Una versión musical excelsa y muy difundida de este himno es la compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart

³ Aunque había dado funciones anteriores, el arranque formal de la compañía Unda y Morón se anunció en *El Siglo Diez y Nueve*. (10 de julio, 1874), p. 3. Su regreso a México, ya con sus integrantes como cantantes adultas, se anunció en el mismo medio: *El Siglo Diez y Nueve* (28 de junio, 1881), p. 3.

⁴ *El Tiempo Ilustrado* (6 de julio, 1911), p. 7.

⁵ Guadalupe Unda de Saenz, *María de los Ángeles. Novela Mexicana*. Editorial Herrero Velarde/J.P., México, 1932.

⁶ Guadalupe Unda de Saenz, *Ave verum*, s.e., s.l., 1917.

⁷ Dato proporcionado por el chelista Perfecto Carpinteiro, profesor del Benemérito Conservatorio del Estado de Puebla, que en su juventud trabajó con Terrés interpretando música en diversos servicios eclesásticos. Entrevista telefónica del 19 de octubre, 2018.

⁸ Guadalupe Unda de Saenz, *Ave verum...*, ed. cit., pp. 4 y 8.

(1756-1791) en el año en que falleció.⁹ A esta obra se añaden otros *Ave Verum* que también se han escuchado con frecuencia en territorio nacional y que aparecen en la catedral de Puebla y en otros archivos eclesiásticos de México, entre los compositores se encuentran Saverio Mercadente (1795-1870), Paolo Giorza (1832-1914), Michael Haller (1840-1915), Ricardo Castro (1864-1907), Lorenzo Perosi (1872-1956), y Giovanni Pagella (1872-1944). El 6 de diciembre de 1906, *La Voz de México* reporta la presentación del *Ave Verum* de Pagella en la coronación de la Virgen Auxiliadora celebrada en el Colegio Salesiano de México.¹⁰

El *Ave Verum* de Unda difiere de las obras mencionadas en dos sentidos. En primer lugar, no es un coral de textura homofónica en donde se evita que una voz se convierta en solista. En esas mismas piezas las partes puramente instrumentales tienden a ser muy breves y a no jugar un rol protagónico. A diferencia de ello, en la versión de Unda hay una introducción instrumental más larga, que se repite a la mitad de la obra y que regresa al final, en forma resumida. A lo largo de la pieza Unda alterna pequeños solos o duetos con segmentos en donde todos los participantes se agrupan para actuar como dos coros. Este tipo de aproximación, con partes que pueden sonar un tanto operísticas, aumentó en la música eclesiástica a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. A pesar de ello, en sus versiones de *Ave Verum*, muchos compositores optaron por una textura coral continua.

En segundo lugar, el *Ave Verum* de Unda no es solamente reflexivo o introspectivo, como la mayoría de las versiones, sino que tiene un carácter decididamente mortuario que impide su ejecución en otro tipo de ceremonias religiosas. Ciertamente nadie desea ni comulgar en una boda, ni entrar o salir de ella con una marcha fúnebre y eso es lo que se escucha al comienzo, en el centro y al final de esta pieza. Incluso existe constancia de que en 1919, un coro de mujeres cantó este *Ave Verum*, bajo la dirección de la propia Unda, como último número de un servicio fúnebre dedicado a la memoria de Josefina Hernández de Muñiz, fallecida el 10 de enero de ese mismo año.¹¹ Aunque estas honras fúnebres se realizaron tres meses después del deceso de la señora Muñiz, la obra no puede haber sido escrita como resultado de su fallecimiento puesto que el *copyright* impreso en la partitura es dos años anterior (figura 1). Al mismo tiempo —y particularmente para el gusto de la época— la interpretación de la pieza al final de lo que en realidad fue una ceremonia-concierto debe haber resultado idónea. Uno puede alcanzar a ver el efecto en la audiencia cuando el cierre del acontecimiento se convirtió en una imaginaria procesión luctuosa.

El carácter fúnebre de la obra parte de elementos codificados a través de la historia de la música occidental, consolidados dentro del sistema tonal en general, y enfatizados en los repertorios operísticos, pero también en piezas puramente instrumentales, particularmente en ciertas obras del repertorio pianístico: tonalidad menor, uso de los registros más graves del instrumento y de las voces, escalas descendentes,

⁹ Para un análisis detallado de esta obra ver: Nils Holger Petersen, "Time and Space in W.A. Mozart's *Ave Verum* Corpus (1791): Transcendence and the Fictive Space of the Musical Work", en S.A. Christoffersen, G.T. Hellemo, L. Onarheim, N. Holger Petersen, y M. Sandall (eds.), *Transcendence and Sensoriness. Perceptions, Revelation, and the Arts*. Brill, Boston, 2015, pp. 287-325.

¹⁰ *La Voz de México* (6 de diciembre, 1906), p. 1.

¹¹ *El Pueblo* (17 de marzo, 1919), p. 3.

valores con puntillo, repetición de una célula rítmica y melódica de manera un tanto ritual. A esto se añade el uso de un trémolo *ostinato* en las notas más graves en un pasaje que se repite en lugares estratégicos de la obra: introducción, centro y cierre. De forma simbólica la introducción ocupa trece compases, un número asociado con la muerte, específicamente con la última cena de Jesucristo (figuras 1 y 2). Para enmarcar y aumentar la dirección semántica de los mencionados recursos musicales, la autora va simplificando progresivamente el material melódico, e indica la disminución del volumen. La acumulación de elementos se trabaja de manera sencilla y bien calculada, sin caer en ningún tipo de exageración. Esta misma sección regresa completa en el centro de la obra y abreviada al final. En los momentos en donde aparece suena como el eco de una procesión que se aleja, en este caso también puede entenderse como representación de una vida que deja de existir.

La figura 2 muestra cómo la introducción transcurre sobre un trémolo de intervalo de quinta que funciona como *ostinato* en la mano izquierda. El tema de la mano derecha y las células melódicas y rítmicas que de él se van derivando empiezan todas en anacrusa. La primera frase, marcada (a) en el ejemplo, se repite en dos ocasiones. A partir de ahí el pasaje se construye mediante encadenamiento e intensificación. Encadenamiento, porque los compases subsecuentes retoman las segundas mitades de material precedente y lo van subdividiendo progresivamente. Es decir, en los compases 4 a 8, la segunda mitad del tema —marcada como (b)— se alterna con otro motivo derivado del mismo material y marcado (c). A partir del compás 9 la célula (b) vuelve a subdividirse y el fragmento marcado como (d) se transforma en un eco de dos notas que permanece en los compases 9 a 12. Esta última división coincide con un *diminuendo* que lleva al *pianissimo* del cierre del pasaje. Por otro lado, el sentido de intensificación mencionado aparece porque el material derivado de (b) y marcado (c) comienza con notas más agudas, dando un efecto de incremento o acentuación melódica.

23 |

FIGURA 2. Ejemplo 1. Introducción del *Ave Verum* de Guadalupe Unda.

Estrofas del himno	Traducción	Forma Musical
		A -piano solo
Ave verum Corpus, natum de Maria Virgine vere passum, immolatum in cruce pro homine,	Salve, verdadero cuerpo, nacido de la Virgen María atormentado, sacrificado en la cruz por la humanidad	B -coro 1 y coro 2
cujus latus perforatum unda fluxit cum sanguine	de cuyo costado perforado fluyó agua y sangre	C -dueto entre sopranos 1 y 2
esto nobis praegustatum mortis in examine	sé para nosotros un anticipo en el trance de la muerte	D -contralto o barítono soprano o tenor
		A -piano solo
O Jesu dulcis, O jesu pie O Jesu, fili Mariae	O dulce Jesús, O sagrado Jesús O Jesús hijo de María,	E -coro
Miserere nobis. Amen.	Ten piedad de mí.	F -contralto y coro
Ave verum Corpus, natum de Maria Virgine vere passum, immolatum in cruce pro homine.	Salve, verdadero cuerpo, nacido de la Virgen María atormentado, sacrificado en la cruz por la humanidad	B -coro 1 y coro 2
		A' -piano solo

FIGURA 3. Ejemplo 2. Correspondencia entre texto y forma musical en el *Ave Verum* de Guadalupe Unda.

La figura 3 ilustra cómo Unda dividió el texto en relación a la forma musical. En el lado derecho, este mismo ejemplo resume las seis secciones en las que se divide la pieza, identificadas con letras mayúsculas de la “A” a la “F”. Como se mencionó anteriormente, el pasaje que sirve como introducción regresa al centro de la pieza. Esta misma sección se vuelve a escuchar por tercera vez al final, en forma de resumen o epílogo. En el comienzo de la pieza, el paso de la “Sección A” a la “Sección B” se da con la entrada de las voces divididas en coro 1 y coro 2. Los primeros cuatro versos se escuchan completos en las voces de registro más bajo cantando en unísono, mientras el coro 2, formado por las voces agudas, interviene con fragmentos del texto. La sobriedad y la gravedad de esta sección musical le da continuación al ambiente creado

por la introducción puramente instrumental. Las secciones “C” y “D” presentan música en donde no se enfatiza lo fúnebre, sino más bien lo reflexivo y esperanzador. Como puede verse en la figura 3, el regreso de la introducción fúnebre al centro de la pieza sirve para introducir una parte en donde el texto deja por completo la narración para proceder a implorar piedad. Es también el lugar en donde se devela el sentido que puede tener para un cristiano la muerte de Cristo: “Sé para nosotros un anticipo en el trance de la muerte” (*esto nobis praegustatum mortis in examine*). Los compositores suelen marcar esta transición, muchos lo hacen con el cambio de modo menor a mayor y Unda utiliza este mismo recurso. Considerando lo anterior, la forma de la pieza es A-B-c-d-A-e-f-B-A’.

Dentro del amplio abanico de posibilidades que se tienen para trabajar musicalmente un texto, cualquier compositor —y esto incluye aquellos que elaboran música eclesiástica— tiene la prerrogativa de convertir la estructura del texto en forma musical. Esto es, construir la pieza en estricto seguimiento de la forma literaria. En el caso de la música eclesiástica el texto debe presentarse íntegro y sin cambios, particularmente si el objetivo es que la pieza pueda servir dentro de un contexto litúrgico o formalmente devocional. Unda respeta el texto, pero también elaboró un diseño simétrico y por ello, para no introducir otro tipo de cambios, repitió íntegramente las primeras cuatro líneas del himno con la misma música (“Sección B”). La repetición crea simetría y hace que la segunda vez que se escucha la “Sección A” quede más centrada dentro del total de la pieza, como puede verse en la figura 3. En lo que se refiere a las secciones “A” y “B” Unda trabajó una especie de un palíndromo temporal AB—A—BA ya que no sólo repite la música, sino que lo hace con el mismo texto. No hay que olvidar que un texto se puede escuchar con música diferente o, al contrario, una misma música puede servir para versos distintos, pero Unda quiso que la repetición se diera al mismo tiempo en los dos medios. El uso de formas palindrómicas en la música puede ser problemático si no se maneja con cuidado; la repetición en orden regresivo subvierte la idea del paso inexorable del tiempo, un componente particularmente expresivo y definitivamente presente en el *Ave Verum* de Unda. Entre los elementos de esta pieza que evitan la “cosificación” típica de los palíndromos musicales se encuentran cambios estratégicos de compás ternario a compás de cuatro cuartos y un recurso muy propio de este texto que es cambio a tonalidad mayor en el verso “O dulce Jesús, o sagrado Jesús”.

La finalidad de esta breve síntesis es mostrar que la compositora utiliza diferentes recursos para lograr una pieza balanceada, simbólica, sobria y a la vez expresiva. La música comunica de manera efectiva, con un cuidadoso balance entre novedad y repetición. Otra característica que favorece esta pieza es que Unda escribe melodías expansivas y expresivas que al mismo tiempo resultan sobrias. Llama la atención que en lugar de optar por una musicalización tipo aria o solo operístico, más bien haya producido un tipo de escenificación simbólica. Esto nos lleva a dos preguntas básicas, pero difíciles de responder en aquéllos casos en donde no se tiene información biográfica: ¿en dónde aprendió las herramientas de composición que utiliza?, ¿cuáles fueron sus modelos? Afortunadamente en este caso se han encontrado datos suficientes como para comenzar a responder las dos preguntas.

LOCALIZACIÓN DE DATOS BIOGRÁFICOS DE LA AUTORA

El nombre de Guadalupe Unda de Saenz aparece en una tesis reciente sobre los años en los que vivió en México Rafael Heliodoro Valle cuando era aún estudiante. En este trabajo David Muñiz Soria, menciona la amistad del poeta hondureño con Rafael Unda y Flores, oriundo de Puebla, quien lo lleva a vivir a casa de su tía en la Ciudad de México. Aunque no aclara a qué se dedicaba la tía del amigo Rafael, una nota de página cita a la esposa de Valle, quien la describe como miembro de una familia de artistas y da el nombre completo de la tía: Guadalupe Unda de Saenz.¹² La acotación de Muñiz me llevó a leer directamente a Emilia Romero de Valle, esposa del poeta, y a encontrar —dentro de otra cita a pie de página— un significativo testimonio:

Cuando yo llegué a México en 1941, conocí a la señora Unda de Sáenz, quien vivía aún en la misma casa de Flora, 20. Era una adorable viejecita que mantenía su entusiasmo alerta por todo lo bello y lo artístico. Me contó, emocionada, que había encontrado a un músico genial en México. Se refería al michoacano Miguel Bernal Jiménez, quien había compuesto la ópera *Tata Nacho* [*sic*] que consideraba admirable. Como reconocimiento de su valor, le había obsequiado su batuta de marfil, que conservaba desde los tiempos en que ella también dirigía orquestas. Por aquellos días de 1941 se interesaba mucho por la labor que llevaba a cabo el señor Adrián Villalba, ciego que dirigía la revista *Desde las sombras*.¹³

26 |

La ópera de Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) —que acababa de estrenarse ese mismo año— es *Tata Vasco*. Unda parece estar al día y, dado su catolicismo, es difícil que confundiera el título, o el personaje. ¿Platicó también sobre el compositor Tata Nacho con la esposa del poeta? Difícil llegar a saberlo, pero el artículo de Romero aporta otros dos testimonios. El más conocido por los biógrafos de Valle, incluyendo la tesis de 2014, cuenta cómo en 1909 el poeta terminó viviendo en una casa muy bien ubicada en la Ciudad de México:

Gracias a esta amistad, la tía de Unda y Fuentes, doña Guadalupe Unda de Sáenz, ofreció a ambos jóvenes que fuesen a vivir como pensionistas a su casa, situada en Flora 20, en la Colonia Roma. Fue ésta la más preciosa amistad que endulzó aquellos difíciles días de estudiante sin beca y que tenía que trabajar para sostenerse.¹⁴

Más adelante Romero cuenta cómo para 1910 Guadalupe Unda se había convertido en benefactora del poeta:

¹² David Muñiz Soria, *Itinerario intelectual de Rafael Heliodoro Valle (1908-1917). El deslinde de una geografía cultural de México, América Central y el Caribe*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2014 [Tesis de maestría].

¹³ Emilia Romero de Valle, “Rafael Heliodoro Valle y sus primeros años de escritor”. *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XVI, 3 (1961), pp. 715 y 716.

¹⁴ *Ibid.*, p. 706.

Fue sólo entonces cuando el Ministro de Instrucción Pública de México, don Justo Sierra, acordó conceder al joven y desposeído estudiante hondureño, la media beca que le permitiría concluir sus estudios en la Escuela Normal de Maestros sin mayores congojas, a pedido de la señora Guadalupe Unda de Sáenz, la otra hada bienhechora que Rafael Heliodoro Valle tuvo en México.¹⁵

Romero termina señalando que el poeta escribió en su diario: “El Ministro Justo Sierra ha prometido a la señora Unda de Sáenz concederme apoyo oficial”.¹⁶ Refiriéndose a su regreso a México en 1921, en su libro *Rafael Heliodoro Valle: humanista de América*, María de los Ángeles Chapa Bezanilla apunta:

Por segunda ocasión las puertas de la casa de la familia Unda se abrieron para Valle, sólo que ahora pesaba ahí una gran ausencia, la de quien él consideraba un hermano suyo: Rafael Unda y Fuentes, asignado entonces en el Consulado General de México en Nueva York.¹⁷

Cuando se publicó este libro no había partituras registradas con el nombre Guadalupe Unda de Sanz. No obstante, aún sin referirse a su vida musical, Chapa Bezanilla cita una carta que Valle envió a Rafael Unda, que sirve para ratificar el vínculo y el contexto social en el que se mueven el sobrino y la tía; aunque en ésta aparece sólo identificada como “Lupe”, junto a Amelia, la hermana de Rafael que también vivía con ella.¹⁸

Estos testimonios, obtenidos gracias a la amistad que existió entre el poeta hondureño y la familia Unda, ayudan a ubicar a la compositora. Tanto su apellido de casada como su relación familiar con Amelia y Rafael se corroboran en el árbol genealógico elaborado por Javier Sanchiz y Víctor Gayol en el Seminario de Genealogía Mexicana vinculado con Genanet. En este árbol se identifica a Guadalupe Pomposa Unda Mauleón nacida en 1866 en Puebla y casada con Ramón Saénz Botello en la Ciudad de México el 29 de febrero de 1895.¹⁹ No se menciona fecha de fallecimiento, ni hijos. Encontrar esta información no sólo ha servido para conocer los datos biográficos básicos de la compositora, sino para identificarla como integrante de una compañía de zarzuela infantil sobre la que he podido encontrar información y aspectos biográficos que se reportan en un artículo en proceso de dictaminación. La información sobre Guadalupe Unda, sus dos hermanas y sus dos hermanos como intérpretes infantiles de zarzuela es abundante, en contraste con la información de Guadalupe como compositora de la cual, a la fecha, no se ha encontrado ninguna mención.²⁰

¹⁵ *Ibid.*, p. 716.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ María de los Ángeles Chapa Bezanilla, *Rafael Heliodoro Valle: humanista de América*. UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 2006, p. 157.

¹⁸ FRHV, BNM, correspondencia citada por Chapa Bezanilla. *Ibid.*, pp. 157-158.

¹⁹ Seminario de Genealogía Mexicana, Geneanet [En línea]: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&n=unda+mauleon&coc=0&p=guadalupe+pomposa> [Consulta: 9 de febrero, 2019].

²⁰ Es posible que más información aparezca en las cartas existentes entre Unda y Valle, y que se encuentran en el Fondo Heliodoro Valle de la UNAM. Sin embargo, éstas no se han podido revisar debido al cierre de archivos por la pandemia del COVID-19.

MÚSICA FÚNEBRE DE HELIODORO VALLE

La amistad con Heliodoro Valle no sólo aporta datos biográficos, sino una posible explicación de las simetrías que se observan en la concepción formal del *Ave Verum* de Unda. Como se mencionó anteriormente, la forma musical de esta obra tiene elementos de palíndromo porque la parte inicial regresa en orden inverso al final, dando como resultado una estructura de principio-centro-final en donde las secciones “A” y “B” al término de la pieza se escuchan como “B” y “A”.

$$AB - x - A - x - BA'$$

Coincidentemente, esta misma forma se observa en un poema de juventud de Heliodoro Valle, fechado 1908, que muy posiblemente pudo haber compartido con la compositora mientras vivía en la misma casa en donde ella tenía su academia de canto. El poema *Música fúnebre*, aparte del tema y de la estructura general, tiene otros elementos en común con el *Ave Verum* de Unda. El primer verso habla de un “trino” que reaparece al final del poema: “Como chorro de luna que se vuelca en un trino”. Adicionalmente, la parte central habla de una interpretación pianística, el instrumento que aparece indicado en la partitura y que resulta el más idiomático en el *Ave Verum* de Unda, aunque la pieza pueda interpretarse también en órgano.

28 | El poema de Valle es un soneto en donde los 14 versos se organizan en dos cuartetos seguidos por dos tercetos. Para facilitar el análisis de la estructura literaria se ha asignado un número que aparece en paréntesis al principio de cada verso. Como se observa en la presentación completa del poema, las dos estrofas centrales (versos 5 al 11) mencionan a Chopin y describen una ejecución en el piano. Del compositor polaco es posible pensar que el poeta tuviera en mente la Sonata núm. 2, op. 35, cuyo segundo movimiento habría de convertirse en una de las piezas fúnebres más famosas del repertorio occidental:

- (1) Como chorro de luna que se vuelca en un trino,
- (2) como seda de trino que diluye la luna,
- (3) va temblando el nocturno tristemente divino**
- (4) en el suave silencio de la noche oportuna...

- (5) Y tus fúnebres manos se prestigian en una
- (6) soledad de mortaja, cuando exhuman del fino
- (7) marfil prócer, las notas. Finge ser tapa bruma
- (8) de ataúd la del piano, tristemente divino...**

- (9) Es Chopin el que pasa con su mal... y adivino
- (10) que se acoge al silencio de su azul torre bruna,
- (11) como pájaro negro en la sombra de un pino

- (12) Mi tristeza presente que en la noche oportuna,**
- (13) se diluye su pena, cual perfume en un trino,
- (14) como chorro de trino que se vuelca en la luna!

El poema tiene varios elementos simétricos tipo palíndromo. Uno de ellos se da entre los versos (3), (8) y (12), los cuáles se han escrito en negritas para resaltar esta apreciación. Cabe señalar que, dentro de los 14 versos que componen un soneto, la línea 12 es la antepenúltima y por ello, en una cuenta regresiva, es “simétrica” o “equivalente” a la línea 3 del principio del poema. Asimismo, el verso 8 es uno de los dos versos centrales. En este caso el verso también cierra el segundo cuarteto y esto hace que la idea se resalte todavía más. El poeta también añadió puntos suspensivos y con ello invita a pausar la lectura, antes de retomar la tercera estrofa. A la vez, la intención de jugar con estructuras de palíndromo no podía ser más clara en este poema. Ocurre desde el principio con un juego de palabras que va de “luna” a “trino”, en el primer verso, y de “trino” a “luna”, en el segundo:

- (1) Como chorro de **luna** que se vuelca en un **trino**,
- (2) como seda de **trino** que diluye la **luna**,

Lo mismo ocurre entre el primer y el último verso:

- (1) Como chorro de **luna** que se vuelca en un **trino**,
- (14) como chorro de **trino** que se vuelca en la **luna**!

Puede pensarse que Unda tomó parte de su inspiración en este poema cuando comenzó su *Ave Verum* con un trino que aparece también en el centro de la pieza, tal como ocurre con la idea de tristeza en el poema. La estructura general del *Ave Verum* en donde la sección musical, “B” se convierte en la penúltima sección al cierre de la obra, también guarda una relación con el poema. En este caso la clave estaría en observar lo que ocurre con “se diluye” en el segundo y el penúltimo verso:

- (2) como seda de **trino que diluye** la luna
- (13) **se diluye** su pena, cual perfume **en un trino**,

Se trata de una fuente de inspiración, un punto de partida, ya que el *Ave Verum* de Unda no tiene la intención de reproducir el poema, simplemente lo emula de manera musical y sin exageraciones. Prueba de ello es que en su sección “B” Unda no incluye ningún trino, algo que quedaría sumamente forzado. Tampoco juega con palíndromos o intercambios al interior de secciones musicales, como lo hace Valle en la estructura interna de algunos versos.

Diálogo con Jean-Baptiste Faure

La educación musical de Unda proviene principalmente de su formación desde pequeña como integrante de un grupo musical familiar de considerable nivel. Los hermanos Unda se presentaron en toda la república mexicana y viajaron a Puerto Rico y Nueva York. En México la compañía despertó numerosas controversias y discusiones, precisamente porque los niños no iban a la escuela debido a la intensa agenda que

desarrollaban.²¹ El padre y algunos periódicos defendieron el proyecto como un tipo de enseñanza musical más adelantada de la que se impartía en los conservatorios.²² En cuanto compositora Unda seguramente aprendió de analizar música y observar lo que otros compositores hacen. En este sentido resulta interesante comparar su *Ave Verum* con una obra de Jean-Baptiste Faure que ella misma programó y dirigió en el servicio funerario antes mencionado. Es posible que la difunta señora, Muñiz fuera discípula o madre de alguna alumna o alumno de Unda. Ciertamente se deduce una relación personal en un programa en donde cantaron varias alumnas y sobrinas de Unda y se interpretaron tres obras suyas. El programa comienza con su *Ave Maria* y su *Salve*, seguidas por el *Ave Maria* de Massenet y el *Crucifix* de Faure, para finalizar con el *Ave Verum* de Unda.²³

Jean-Baptiste Faure (1830-1914) es un conocido cantante que hoy se menciona poco como compositor, pero que en su época tuvo gran difusión. Su fama y actividades como barítono le dieron considerable holgura económica como para apoyar a artistas del movimiento impresionista comprando sus obras y comisionando retratos suyos. Los más famosos son los realizados por Édouard Manet, aparte de los numerosos cuadros con otros temas que le compró a él y a Claude Monet. Faure también compuso un puñado de obras cortas, muchas de ellas arias y duetos devocionales presentes en numerosos fondos eclesiásticos de todo el mundo, incluyendo México. Estas obras se encuentran entre las primeras grabaciones de Caruso y de cantantes posteriores como Plácido Domingo, que también las incluyeron en su repertorio de concierto y discográfico. Las obras de Faure no faltan en los archivos ya mencionados de Domínguez Toledano y Terrés. Resulta claro que Unda apreciaba su música y la interpretaba. Al respecto vale la pena comparar el comienzo del *Crucifix* de Faure con el comienzo del *Ave Verum* de Unda para ver similitudes y diferencias. Cabe aclarar que el título de la obra de Faure es *O Jesu mi dulcissime*, pero se conoce con el subtítulo *Crucifix*. Como se observa en la comparación de los comienzos de las dos piezas (figura 4) ambas están en tiempo ternario, utilizan ostinato y una melodía descendente con puntillo. Los dos autores intensifican el tema recurriendo a la repetición de elementos en notas más agudas, pero ahí empiezan las diferencias. Mientras que Faure transporta el comienzo una quinta más arriba, Unda repite el tema para después extenderlo mediante subdivisión y fragmentación en compases no contenidos en este ejemplo, pero sí en las figuras 1 y 2. La introducción de Faure es mucho más corta y no tiene el sentido ritualístico que Unda obtiene con la repetición y fragmentación del tema. En Unda la introducción es en sí misma una sección musical y el comienzo de la siguiente se marca con un cambio de compás (figura 1), mientras que en Faure la introducción es más reducida y lleva directamente a la entrada del Barítono. La estructura general de *Crucifix* no tiene las simetrías del *Ave Verum* de Unda, éstas claramente provienen de un modelo diferente, muy posiblemente del poema de Valle. Al mismo tiempo, tanto la obra de Faure como la de Unda incluyen duetos entre dos cantantes con un estilo reminiscente de la ópera.

²¹ *La Revista Universal* (27 de abril, 1875), p. 3.

²² *El Siglo Diez y Nueve* (3 de octubre, 1878).

²³ *El Pueblo* (17 de marzo, 1919), p.3.

Ave verum de Guadalupe Unda de Saenz

Andante religioso

*O Jesu mi dulcissime (Crucifix)* de Jean-Baptiste FauréFIGURA 4. Ejemplo 3. Comparación entre los comienzos de *Ave Verum* de Unda y *Crucifix* de Faure.

Sin duda el *Ave Verum* de Guadalupe Unda, así como sus otras obras, merecen un análisis más amplio y detallado. Por tratarse de una compositora desconocida, el espacio de este artículo se ha dedicado a introducir algunos datos biográficos y se ha enfocado desde un ángulo comparativo. Esta perspectiva permite observar tanto la relación que guarda con posibles modelos, como decisiones en donde la compositora se separa del diálogo que establece con otros autores para estructurar su música de acuerdo a sus propios propósitos y sentido musical. La pieza revela sutileza para calcular el efecto de la música mediante la utilización de diversas herramientas del momento y estilo. En esta obra Unda marca algunos comienzos de secciones musicales con cambios de métrica y con cambios en la participación del coro y de los solistas. Maneja un balance justo y bien calculado entre los elementos que dan unidad y los que dan variedad y novedad al desarrollo temporal de una pieza. Unda se revela como una compositora interesante y digna de ser estudiada, tanto desde el ángulo de la sociología de la música, como desde la perspectiva propiamente musicológica.

REFERENCIAS

- CHAPA BEZANILLA, María de los Ángeles, *Rafael Heliodoro Valle: humanista de América*. UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 2006.
- El Pueblo* (17 de marzo, 1919).
- El Siglo Diez y Nueve* (10 de julio, 1874).
- El Siglo Diez y Nueve* (28 de junio, 1881). *El Siglo Diez y Nueve* (3 de octubre, 1878).
- El Tiempo Ilustrado* (6 de julio, 1911).
- HOLGER PETERSEN, Nils, “Time and Space in W.A. Mozart’s *Ave Verum Corpus* (1791): Transcendence and the Fictive Space of the Musical Work”, en S.A. Christoffersen, G.T. Hellemo, L. Onarheim, N. Holger Petersen, y M. Sandall (eds.), *Transcendence and Sensoriness. Perceptions, Revelation, and the Arts*. Brill, Boston, 2015, pp. 287-325.
- La Revista Universal* (27 de abril, 1875).
- La Voz de México* (6 de diciembre, 1906).
- LAZOS, John, *Catálogo del Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas (AMCV)*. Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 2017.
- MUÑOZ SORIA, David, *Itinerario intelectual de Rafael Heliodoro Valle (1908-1917). El deslinde de una geografía cultural de México, América Central y el Caribe*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2014 [Tesis de maestría].
- ROMERO DE VALLE, Emilia, “Rafael Heliodoro Valle y sus primeros años de escritor”. *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XVI, 3 (1961), pp. 669-718.
- Seminario de Genealogía Mexicana, Geneanet [En línea]: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&n=unda+mauleon&oc=0&p=guadalupe+pomposa> [Consulta: 9 de febrero, 2019].
- UNDA DE SAENZ, Guadalupe, *Ave verum*. S.e., s.l., 1917.
- UNDA DE SAENZ, Guadalupe, *María de los Ángeles. Novela Mexicana*. Editorial Herrero Velarde/J.P., México, 1932.

LAS EMPRESAS MERCANTILES DE ALFREDO BABLOT. LA VIDA DE UN CRONISTA MUSICAL EN EL MÉXICO DEL SIGLO XIX

ÁUREA MAYA ALCÁNTARA

En 1868, Manuel Payno, a petición de Benito Juárez, redactó el documento *Cuentas, gastos, acreedores y otros asuntos del tiempo de la Intervención Francesa y el Imperio*¹ con la intención de identificar los gastos que se habían realizado en la hacienda pública durante ese periodo. La partida 78 resulta interesante. Payno la denominó “Indemnizaciones a súbditos franceses”. Significativas sumas de dinero fueron pagadas a habitantes de esa nación avecindados en el país. Uno de esos franceses fue Alfredo Bablot, quien recibió varios millones de pesos, bajo los siguientes conceptos (figura 1):

Bablot Alfredo. Indemnizaciones:		
1.º	Por los beneficios que aguardaba obtener en la amortización de 600 fincas que pertenecientes al clero denunció en 1858, y fueron aplicadas a otros individuos	\$ 2,150,968.82
2.º	Por las utilidades que debió haber tenido en la acuñación de 1,000,000 de pesos en moneda de cobre, y que el Gobierno no le permitió lo hiciera a pesar de su contrata	\$ 199,131
3.º	La de los perjuicios que le ocasionó su expulsión en 1858	\$ 500,000
4.º	Por la falta de pago del capital e intereses de dos libranzas al cargo del Gobierno Constitucional residente en aquella fecha en Veracruz	\$ 72,310
5.º	Por el saldo, capital e intereses de efectos militares que dice entregó al Gobierno	\$ 499,888.09
		\$ 4,422,298.11*

FIGURA 1. Pago de indemnizaciones a Alfredo Bablot durante el Segundo Imperio (1866).²

¹ Manuel Payno, *Cuentas, gastos, acreedores y otros asuntos del tiempo de la Intervención Francesa y el Imperio. De 1861-1867*. Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1868. Payno colaboró con el Gobierno de Maximiliano, después de su persecución. Con el regreso de Juárez, “fue generosamente rehabilitado [y comenzó la elaboración de esta obra que mostró] el grotesco despilfarro de la corte, mientras el imperio se hundía y cuando no alcanzaba para cubrir los gastos militares”. Véase, Sergio de la Peña y James Wilkie, *La estadística económica en México. Los orígenes*. Siglo XXI Editores/ Universidad Autónoma de México-Azcapotzalco, México, 1994, pp. 75-56.

* El total corresponde a lo asentado por Payno. Sin embargo, la suma de las cantidades consignadas es de \$3,422,297.91. No hemos podido comprobar la cantidad exacta que se entregó a Bablot.

² M. Payno, *op. cit.*, p. III.

Bablot dio la bienvenida a la República restaurada como un hombre que podía, de forma literal, “vivir de sus rentas”. ¿Cómo logró acumular tal fortuna y sobre todo haberse convertido en beneficiario del Imperio y después ser un asiduo colaborador para el Gobierno juarista? El texto explica de dónde derivaron los tres primeros conceptos descritos en la memoria hacendaria junto con algunos otros negocios que estuvieron relacionados con esas indemnizaciones y que hicieron del cronista francés, no sólo un hombre rico sino con la tranquilidad suficiente para dedicarse a los asuntos musicales, como lo veremos más adelante. Comencemos con el inicio.

Nacido en 1827 en Burdeos, Francia, Alfredo Bablot llegó a México en 1849 como secretario de la soprano Anna Bishop quien se presentó como parte de una compañía lírica en el Teatro Nacional.³ A la partida de la cantante, ese mismo año, el galo decidió quedarse en México. Desconocemos las razones; una posible fue que contrajo matrimonio con Manuela de la Peña Nájera (1835-1897), hija del General Matías de la Peña y Barragán (albacea de Miguel Barragán, cuando falleció siendo presidente interino de México en 1836).⁴

Al año de su llegada, Bablot comenzó su incursión en el mundo editorial. Fundó, con René Masson, *El daguerrotipo* (1850-1851) y a la salida de su socio, continuó con *El telégrafo* (1852-1853), en los que además de incluir partituras musicales, se incorporó

³ La inglesa Anna Bishop llegó a México con el arpista Charles Bochsa y el bajo Attilio Valtellina y de acuerdo con Carmona trabajó con “una compañía menor de ópera italiana”. Gloria Carmona, *La música de México, Historia. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, p. 36. Bishop refirió los recuerdos de su estancia en México en el libro *Travels of Anna Bishop in Mexico. 1849*, que fue publicado en Filadelfia por Charles Deal en 1852. No menciona a Bablot por su apellido, se refiere a él como “the secretary” o “Alfred, the invaluable secretary”. Menciona que hablaba español.

⁴ Manuela de la Peña fue miembro de una de las familias distinguidas de la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XIX. A inicios de la década de 1840, su padre, el general Matías de la Peña y Barragán compró la Hacienda El Hospital —localizada en Cuautla, Morelos—, dedicada a la producción de caña de azúcar. De acuerdo con María Teresa Huerta, desde la década de 1820, “los hermanos Matías y Ángel de la Peña y Barragán, que eran hijos de un rico comerciante de Guayaquil establecido en México [también eran] parientes lejanos del general Miguel Barragán”, quien falleció siendo presidente interino de México en 1836 siendo nombrado como albacea, Matías. María Teresa Huerta, “El sector azucarero morelense y la estructura de poder. (Primera mitad del XIX)”, en María Teresa Huerta, (coord.), *Empresarios del azúcar en el siglo XIX*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1993, pp. 83-94. En 1843, Matías de la Peña fue nombrado general en jefe de la División de operaciones sobre Yucatán, por Antonio López de Santa Anna. En febrero de 1847, mientras Gómez Farías gobernaba el país, de la Peña dirigió un levantamiento conocido como “La rebelión de los polkos”, en la que contrarrestaron la ofensiva de los radicales o puros, que apoyaban a Gómez Farías, frente a los moderados. De la Peña encabezó una parte de la Guardia nacional —con la simpatía de los moderados—, que provocó el regreso al poder de Santa Anna, quien se encontraba en la Batalla de la Angostura, preámbulo de la Intervención estadounidense. El resultado representó, al parecer, un costo político para de la Peña, pues la insurrección provocó cierto vacío constitucional que declaraba ilegítima la presidencia del general xalapeño. Situación que ajustó mediante la publicación de “un manifiesto el 2 de marzo que reconocía a Santa Anna como presidente”. Josefina Zoraida Vázquez, *Dos décadas de desilusiones: en busca de una fórmula adecuada de gobierno (1832-1854)*. Colegio de México/Instituto Mora, México, 2009, p. 126. También véase, Reynado Sordo, “El congreso mexicano y el Tratado de Guadalupe Hidalgo”. *Estudios*, 50-51 (s.f., 1997), pp. 59-76.

la caricatura política de influencia francesa.⁵ Al cierre del segundo periódico, en 1853, sus actividades se diversificaron y comenzó a explorar nuevos horizontes comerciales.

1854, AÑO DE CONTRASTES

El año de 1854 fue un escenario de contrastes tanto en la vida política como social y cultural de México. En marzo, a la par del levantamiento de Ayutla que, recordemos, sería el inicio de la lucha para el fin de la dictadura de Santa Anna, se anunciaba la llegada de dos compañías de ópera —primera vez que sucedió este hecho en el siglo XIX mexicano—. La compañía de Pedro Carvajal, la más modesta, iniciaría funciones en el Teatro de Oriente⁶ el 16 de abril con la soprano Balbina Steffenone como cantante principal; la de René Masson, la gran esperada, debutaría el 21 del mismo mes, en el Gran Teatro de Santa Anna con la célebre Henriette Sontag como *prima donna*. El duelo entre ambas empresas no se hizo esperar. Fue la primera vez en el siglo XIX que el público mexicano tuvo la oportunidad de asistir a funciones operísticas casi a diario (figura 2). Nunca antes sucedió este fenómeno, al menos, antes de la llegada de Porfirio Díaz. Qué mejor forma de demostrar que “el avance civilizatorio” se iba consolidando.

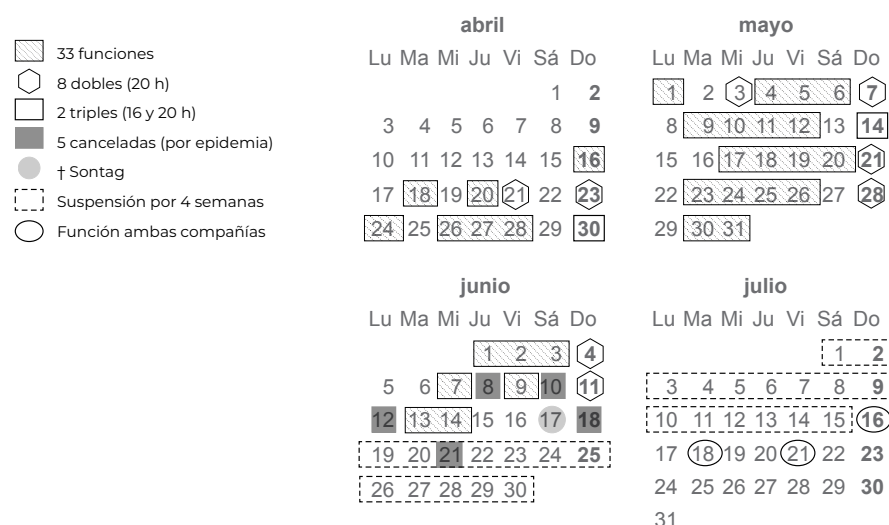


FIGURA 2. Representaciones de las compañías de Pedro Carvajal y de René Masson con Balbina Steffenone y Henriette Sontag como cantantes principales, respectivamente.⁷

⁵ Véase Helia Emma Bonilla Reyna, “El telégrafo y la introducción de la caricatura francesa en la prensa mexicana”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 24, 81 (7 de agosto, 2012), pp. 53-121.

⁶ Poco existe en la historiografía sobre el llamado “Teatro de Oriente”. Olavarria también le llama “Teatro de Puesto Nuevo”, por la calle en la que se encontraba al oriente de la capital —de ahí también su nombre—. Se componía de “un patio estrecho, dos órdenes de palcos y una galería o cazuela, todo ello capaz para poca gente y con aspecto de palomar”. El empresario contrató un servicio de transporte del Portal de Mercaderes al teatro. Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*. Porrúa, México, 1961, 5 vols., pp. 532 y 560.

⁷ *El Siglo Diez y Nueve* y *El Universal* (abril-julio, 1854).

Desde la mirada de su autonombra “Alteza Serenísima” y ya, en plena dictadura, la situación no podía ser mejor. La capital tendría dos grupos artísticos disputándose la preferencia de la élite. Si bien la situación política era, en suma, delicada. Santa Anna, ya sin Lucas Alamán, que había fallecido un año antes (recordémoslo como uno de los impulsores del proyecto operístico desde la década de 1830), y Comonfort como la figura más visible del movimiento opositor. Sonaría paradójico que dos compañías comenzaran a actuar en sendos teatros en la capital. Pero así lo hicieron. Sorprende la cantidad de funciones en las que actuaron y que fueron detenidas por el fallecimiento de Sontag debido al cólera, una bacteria que se extendió por todo el planeta en ese año provocando la que se conoce como la tercera pandemia que ha podido documentarse en el siglo XIX.⁸

Existen pocas crónicas sobre las funciones de dichas compañías. Casi todas, sin firma. Pero las primeras semanas, en ambos teatros hubo abundante público.⁹ Es posible que el francés haya escrito sobre la ópera; hay varias, sin firma, no se ha podido comprobar.

Bablot, sin duda, era un hombre moderno. Un cronista musical que también incursionó en múltiples negocios —como veremos—. La idea de la modernidad, en el México de la mitad del siglo XIX, no sólo implicaba al teatro. También en otros campos el Gobierno mostraría apertura.

EL ALUMBRADO PÚBLICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO. ¿UNA INVERSIÓN FALLIDA?

El 23 de febrero de 1854, dos meses antes del debut de las compañías operísticas, Antonio López de Santa Anna había emitido un decreto en el que concedía “a Alfredo Bablot d’Olbreuse y socios, privilegio exclusivo de establecer el alumbrado de gas, extraído del carbón, aceites, resinas o agua, en la capital de la República”.¹⁰ La disposición se otorgó por diez años y con la obligación que, en 18 meses:

Deberá estar ya establecida la iluminación de gas en todas las calles, plazas y plazuelas que se encuentran dentro del cuadrilongo que forman, de norte a sur una línea

⁸ Es considerada la tercera pandemia registrada en el mundo por el cólera entre 1852 y 1859, tuvo presencia en Asia, África, Europa y América; aunque no mencionan a México, en específico, pero por los datos que tenemos, también estuvo presente. De acuerdo con Laura Margarita González Valdés, María de la C. Casanova Moreno y Joaquín Pérez Labrador, “Cólera: historia y actualidad”. *Ciencias Médicas*, 15, 4 (s.f., 2011) pp.280-294 [En línea]: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1561-31942011000400025&lng=es&nrm=iso [Consulta: 17 de septiembre, 2020].

⁹ “Si grande fue la concurrencia que asistió a la primera función de la compañía de este teatro en la noche del domingo, no fue menor la que concurrió anoche”, señala un cronista anónimo que publicó sus impresiones del Teatro de Oriente. En otra noticia del diario, también se publicó: “Según dice el *Heraldo*, todos los palcos primeros y segundos, la mayor parte de los balcones y muchas lunetas, han sido tomados en abono”. Esto nos hace inferir que las funciones tuvieron nutrida asistencia hasta la llegada de la epidemia. *El Universal* (20 de abril, 1854), p. 3.

¹⁰ “Decreto del gobierno que concede privilegio para establecer el alumbrado de gas en la capital de la República”. Decreto núm. 4391, febrero 23, 1854. *Legislación mexicana*, pp. 403-405.

tirada desde la segunda calle del Indio Triste hasta la de los Bajos de Balvanera, y de este a oeste dos líneas tiradas desde la calle de Montealegre hasta la plazuela de San Fernando, y desde la calle de Balvanera hasta el paseo de Bucareli. El resto de la capital deberá estar iluminado dentro de los diez años de este privilegio.¹¹

Bablot “y socios” —desconocemos quiénes eran en este momento— se obligaban a establecer una compañía “a satisfacción del Supremo Gobierno” y si en seis meses no se cumplían con las obligaciones del decreto se obligarían a pagar “una multa de dos mil pesos”.¹² Una casa en esa zona tenía un valor aproximado de \$4 000, por lo que la sanción era una cantidad considerable.

Al parecer, el francés no logró el objetivo en ese momento. Es posible que la epidemia hubiera retrasado los preparativos. Olavarría publicó en su *Reseña* que el proyecto había sido un fracaso.¹³ La historiografía sobre el alumbrado público en la capital, señala que fue en 1855 cuando se dio un primer esfuerzo mediante un decreto otorgado a Gabor Naphegyi:¹⁴

...quien formó la Empresa de Gas de México. [...] Sin embargo, el contrato fue suspendido, después de año y medio, [...] Naphegyi solicitó una prórroga, la cual le fue concedida, pero en septiembre de 1858, los avances para lograr el alumbrado de gas eran nulos. Ante esto, las autoridades pidieron al contratista que regresara el dinero que durante tres años se le había otorgado.¹⁵

37 |

En realidad, Bablot se asoció, dos años después, con Gabor Naphegyi, en junio de 1856, ya sin Santa Anna en el poder (había renunciado a la presidencia el 12 de agosto de 1855), y formaron la “Empresa del alumbrado de gas en México”. La compañía se formalizó mediante un protocolo notarial,¹⁶ en el que se especificaron las condiciones de la sociedad: el “privilegio” de la concesión fue conservado por Bablot —había sido prorrogado en abril de 1856—; la inversión de capital y dirección de la empresa corría a cargo del húngaro —pero “oyendo las observaciones del señor Bablot”; el plazo de conclusión del proyecto, en un año a partir de la firma de la escritura; la distribución del reparto de utilidades (20 % para Bablot), además de la promesa de continuar

¹¹ *Ibid.*, p. 404.

¹² *Idem.*

¹³ E. de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 558.

¹⁴ Existe un fondo documental en la biblioteca de la Universidad de Yale sobre Gabor Naphegyi (1824-1884), nacido en Hungría, pero nacionalizado estadounidense en 1868. Ahí se señala que participó como empresario en México entre 1850 y 1865 —junto a su esposa María Amelia Kurezyn—, además de fungir como representante legal de Santa Anna entre 1866 y 1967. Pocas son las menciones en la historiografía sobre la labor de este personaje en la sociedad mexicana. Véase, Gabor Naphegyi, Gabor Naphegyi Papers. Manuscripts and Archives [En línea]: <http://hdl.handle.net/10079/fa/mssa.ms.1155> [Consulta: 02 de marzo, 2021].

¹⁵ Andrés García Lázaro, *Evolución y transformación de una empresa de servicio público. La Compañía mexicana de gas y luz eléctrica en la Ciudad de México, 1868-1905*. Instituto Mora, México, 2012, p. 36. [Tesis de licenciatura].

¹⁶ Archivo Histórico de Notarías (AHN), Protocolo notarial, Notario núm. 169. Ramón de la Cueva, 1856.

con el programa para las ciudades de Puebla, Guanajuato y Guadalajara (con el otorgamiento del 50 % de las utilidades para el francés), entre otras cláusulas. Sin duda, un magnífico negocio. ¿Quién era Naphegyi? Santa Anna lo menciona en sus memorias:

Deseando ayudar a mis compatriotas a expulsar a los franceses del territorio mexicano, cuya dominación era más insoportable cada día, emprendí viaje a *New York* en mayo de 1856 confiado en recursos ofrecidos. Engañado miserablemente acepté la idea de un empréstito en cantidad de 750 mil pesos en oro, suficiente a equipar una expedición para México. La idea del préstamo la sugería Gabor Naphegyi, húngaro de nacimiento, ofreciendo solicitar prestamistas.¹⁷

Hoy se sabe que los contactos entre el Gobierno y los agiotistas —como los nombra Tenenbaum¹⁸—, mantuvieron estrechos lazos económicos, durante varias administraciones. Naphegyi fue uno de ellos y se benefició de varios negocios, a pesar de las quejas del jalapeño.

Bablot obtuvo el capital, vía Naphegyi. En julio 1857, ya bajo la presidencia de Ignacio Comonfort, se realizó una ceremonia de inauguración de la fábrica de gas, en la que estuvieron presentes los miembros del gabinete, las autoridades de la ciudad (tanto del gobierno como del ayuntamiento), el obispo —quien celebró una misa—, además de “varios señores generales, algunas señoras y muchas personas distinguidas”.¹⁹ Comonfort leyó “un bonito discurso, lleno de entusiasmo y de ideas muy ilustradas”,²⁰ seguido de unas palabras de Naphegyi, quien recibió del ejecutivo “un cintillo de diamantes” y del ayuntamiento, “una hermosa medalla de oro”, con la inscripción: “EL AYUNTAMIENTO DE 1857 a Gabor Naphegyi, introductor del alumbrado de gas en México”.²¹ Bablot no apareció en la reseña de la ceremonia, pero en la sesión del ayuntamiento de México, del 21 de agosto, se publicó que el galo presentó “una protesta [...] sobre que no se admita la firma a don Gabor Naphegyi si no viene acompañada de la suya”.²² Las fuentes no revelan el problema sucedido entre ambos socios, pero sin duda, Bablot estuvo inconforme, a jugar por el acta del cabildo.

Así, entre febrero de 1854, fecha de la expedición del decreto a Bablot y julio de 1856, momento de la asociación con Naphegyi, la presencia del francés en la prensa fue constante no por sus crónicas musicales, sino por su labor en torno al alumbrado:

¹⁷ Antonio López de Santa Anna, *Mi historia militar y política (1810-1874)*, Librería de la Vda. De Ch. Bouret, México, 1905, p. 191.

¹⁸ Barbara Tenenbaum, *México en la época de los agiotistas, 1821-1857*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 235 pp.

¹⁹ *El Monitor Republicano* (3 de agosto, 1857). La información se reproduce, de forma parcial, en el *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. Editorial Porrúa, México, 1995, vol. 1., p. 132. La fábrica se encontraba en las inmediaciones del Paseo de Bucareli. *Ibid.*, vol. 2., p. 1424.

²⁰ *El Monitor Republicano* (3 de agosto, 1857).

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, (1 de septiembre, 1857), p. 1.

“El señor Bablot trabaja con incansable actividad y mucho acierto para llevar a cabo sus compromisos”.²³

La ópera tuvo un descanso y Bablot pudo dedicarse más a sus negocios; derivado de la epidemia, la fusión de la compañía Steffenone-Sontag, terminó la temporada en octubre de 1854. Las representaciones volvieron hacia noviembre de 1855 con el anuncio de la llegada de la compañía de Amilcare Roncari. En ese momento Bablot vuelve a la crónica operística. Hemos localizado pocas. Destaca en sus textos la manera en que se extiende sobre las características de la obra de compositores europeos —estemos hoy o no de acuerdo con sus posiciones estéticas e interpretaciones.

La compra de varios inmuebles

La situación del país era complicada:

El 18 de febrero de 1856 habían iniciado las sesiones del Congreso Constituyente que, conforme al plan de Ayutla, fue elegido para dar una nueva Constitución al país. [...] en medio del estira y afloja entre Comonfort, el Congreso y la reacción conservadora, fue que se expidió la Ley de Desamortización civil y eclesiástica, que defendió el propio presidente hasta que se quedó sin salida y decidió dar el golpe de Estado de diciembre de 1857, junto con Félix Zuloaga, Manuel Payno y Juan José Baz.²⁴

Es en 1857, cuando Bablot realiza la compra de 19 propiedades en la Ciudad de México.²⁵ Todas, producto de remates derivados de la Ley del 25 de junio que expropiaba fincas urbanas y rurales para aliviar las finanzas públicas.²⁶ Sin embargo, en torno a la disposición legal hubo varios problemas. Payno —que se decía no simpatizante de la ley— argumentaba la dificultad de derogarla, pero también buscó

39 |

²³ *El Siglo Diez y Nueve* (3 de agosto, 1855), p. 4.

²⁴ Pablo Muñoz Bravo, “Los promotores de la desamortización eclesiástica en la Ciudad de México, 1856-1858”. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 49 (enero-junio, 2015), p. 24 [En línea]: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/moderna/vols/ehmc49/543.pdf> [Consulta: 21 de septiembre, 2020].

En este artículo también se menciona que Manuel Payno adquirió numerosos inmuebles en esta época.

²⁵ María Dolores Morales, “La desamortización y su influencia en la estructura de la propiedad, Ciudad de México, 1848-1864”, en María del Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Iglesia, Estado y economía. Siglos XVI al XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto Mora, México, 1995, pp. 179-204.

²⁶ La conocida como Ley del 25 de junio o Ley Lerdo se refiere a la Ley de desamortización de bienes de manos muertas, emitida el 125 de junio de 1856, bajo la presidencia de Ignacio Comonfort y con Miguel Lerdo de Tejada, como ministro de Hacienda. Su objetivo fue buscar un saneamiento de las finanzas públicas a partir de la desamortización de las fincas urbanas y rústicas. En su artículo 5.º, la ley indicó que, “tanto las [fincas] urbanas, como las rústicas que no estén arrendadas a la fecha de la publicación de esta ley, se adjudicarán al mejor postor, en almoneda que se celebrará ante la primera autoridad política del partido”. Véase, “Ley de desamortización de bienes de manos muertas”. [En línea]: <http://www.pa.gob.mx/publica/MARCO%20LEGAL%20PDF/LEY%20DESAM%20BIE%20MAN%20MUER.pdf> [Consulta: 3 de septiembre, 2020].

la manera de no hacerlo pues poseía intereses más allá de la cuestión legal, ya que había comprado —como Bablot— numerosos inmuebles derivados de los remates de la misma. Sin embargo, a diferencia del último, a Payno —y también a Comonfort— no se les anularon sus transacciones, pues “probablemente Zuloaga les hizo un favor a sus antiguos compañeros políticos”.²⁷ Bablot tuvo que demandar legalmente. Es posible que varios miembros de la elite política estuvieran enterados de estas disposiciones selectivas. Finalmente, Bablot era esposo de la hija de un connotado general con fuertes vínculos políticos con Santa Anna, pero también con cierto poder gracias al general Miguel Barragán, expresidente del país y, por tanto, era parte de las redes que se tejían en torno al poder.

Ahora bien, el primer concepto pagado como indemnización a Bablot, en tiempos de Maximiliano, se refiere a “beneficios que aguardaba obtener” pero no de 19 inmuebles que hemos localizado en los protocolos notariales (figura 3), sino de 600 fincas.

	Calle y número	Corporación a la que pertenecía	Valores
1.	Victoria núm. 12	Colegio de San Ignacio	4,680 pesos
2.	Calle de los ciegos núm. 4	Testamentaria del doctor Rangel [Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne]	5,980 pesos [\$10,550] ²⁸
3.	Plazuela de Loreto núm. 3	Congregación de San Pedro	8,800 pesos ²⁹
4.	Plazuela de Loreto núm. 4	Congregación de San Pedro	8,800 pesos ³⁰
5.	Chavarría núm. 22	Congregación de San Pedro	5,100 pesos
6.	Rinconada de Manzanares núm. 9	Obra pía del Señor de Burgos [Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne]	5,890 pesos [\$11,700] ³¹

²⁷ P. Muñoz Bravo, *op. cit.*, p. 26.

²⁸ Esta propiedad se encuentra registrada en un protocolo notarial, pero también aparece en la *Memoria presentada al Excmo. Sr. Presidente sustituto de la República* realizada por Miguel Lerdo de Tejada, Imprenta de V. García Torres, México, 1857, p. 285. Los datos entre corchetes corresponden a la *Memoria* y se señala que fueron “rematados” en \$10,500 por Guillermo Wodon [de] Sorinne y el “abonado” fue Alfredo Bablot. Guillermo Wodon, Barón de Sorinne fue un ingeniero belga que arribó a México a mediados de siglo. No se conoce con precisión. Por la *Memoria* sabemos que vivía en la Ciudad de México en 1856. En 1863 se traslada a Morelia cuando compra el convento de San Francisco para usarlo como su residencia. En esa ciudad realiza varios proyectos arquitectónicos. Véase, Jaime Alberto Vargas Chávez, “La producción arquitectónica del ingeniero Guillermo Wodon de Sorinne en la Morelia del siglo XIX”. *AM: Arquitectura mexicana*, 5 (primavera, 1997), pp. 65-70.

²⁹ Las casas de la Plaza de Loreto número 3 y 4, siguiente registro, también aparecen señaladas en la Miguel Lerdo de Tejada, *Memoria presentada al Excmo. Sr. Presidente sustituto de la República*. Imprenta de V. García Torres, México, 1857, p. 284. En la misma se señala que fueron “rematados” en \$13,400 por Guillermo Wodon [de] Sorinne y el “abonado” fue Alfredo Bablot. La suma de \$8,800 que aparece en el protocolo notarial no coincide con la *Memoria* señalada.

³⁰ Véase nota anterior.

³¹ *Ibid.*, p. 287.

	Calle y número	Corporación a la que pertenecía	Valores
7.	Calle de Chiconautla núm. 15	Archicofradía del Santísimo en San Sebastián [Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne]	9,850 pesos ³²
8.	Callejón de Camarones (3 accesorias)	[Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne]	[\$500] ³³
9.	Callejón de las golosas núm. 9	[Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne]	[\$3,500] ³⁴
10.	Primera calle de San Lorenzo núm. 10	Convento de San Lorenzo [Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne]	8,250 pesos ³⁵
11.	Plazuela de San Sebastián (accesorias A y B)	[Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne]	[\$1,030] ³⁶
12.	Olmedo núm. 4	[Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne]	[\$9,300] ³⁷
13.	Quemada y esquina de Pachito núm. 4 [accesoria]	[Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne]	[\$2,400] ³⁸
14.	Calle de San Pedro y San Pablo números 3 y 5	Convento de Santa Teresa la Nueva	9,650 pesos
15.	Calle de San Bernardo números 3 y 4		4,180 pesos
16.	Callejón del Amor de Dios número 7	San Juan de la Penitencia	3,400 pesos
17.	Cerbatana núm. 5	Nueva Enseñanza	3,560 pesos
18.	Bolilla núm. 8	Colegiata de Guadalupe	3,168 pesos
19.	Segunda de Vanegas. Regina. Sin accesorias en la estampa de Regina y Meron en la Plazuela de las Vizcaínas núm. 4	Concepción	2,300 pesos
Total			30,450 pesos

FIGURA 3. Propiedades en litigio de Alfredo Bablot en la Ciudad de México adquiridas con motivo de la Ley del 25 de junio de 1857 y confiscadas con motivo de la derogación de la ley por el Decreto del 28 de enero 1858 emitido por el presidente interino Félix Zuloaga.³⁹

³² Aparece como “rematador: Guillermo W. Sorinne” y “abonado”, Bablot por la misma cantidad asentada en el protocolo notarial en la *Memoria*. *Idem*.

³³ Aparece también el caso de Camarones núm. 4, Golosas núm. 9 y Olmedo núm. 4, con las cifras que se señalan en el protocolo, pero no aparece la cifra en que fue rematada. *Ibid.*, p. 285.

³⁴ Véase nota anterior. *Idem*.

³⁵ En la *Memoria* de Lerdo aparece como “Rematador. Guillermo W. Sorinne”, con la misma cantidad que el protocolo notarial y “abonada” a Bablot. *Idem*.

³⁶ *Ibid.*, p. 287.

³⁷ Véase nota anterior. *Ibid.*, p. 285.

³⁸ En los protocolos notariales no aparece el dato de esta propiedad. En la *Memoria* de Lerdo se encuentra registrada con los datos que aparecen entre corchetes. *Ibid.*, p. 287.

³⁹ Archivo Histórico de Notarías, Protocolo notarial, Notario núm. 550, José Silverio Querejazu, 1857, documento inserto en Protocolo notarial, Notario núm. 169, Antonio Ferreiro. 1862.

En la misma *Memoria* de Miguel Lerdo, aparecen tres inmuebles que no localizamos en los protocolos notariales (figura 4). Es posible que Bablot los haya adquirido o denunciado y que no se los hayan devuelto. Ahí la razón de la petición de la indemnización. Es algo que está por estudiarse más a fondo.

	Calle y número	Corporación a la que pertenecía	Valores
1.	Estanco de hombres núm. 4	Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne	\$6,100 ⁴⁰
2.	Puente de curtidores núm. 8	Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne	\$4,100
3.	Plazuela de Santa Cruz (accesorias)	Rematador: Guillermo Wodon, Barón de Sorinne	\$2,150

FIGURA 4. Inmuebles no localizados en los protocolos notariales.

Como es sabido, declarada la guerra de Reforma, Juárez encabezó un Gobierno liberal como presidente sustituto. Recorrió varias ciudades de la República con los miembros más cercanos de su gabinete como Melchor Ocampo, ministro de relaciones, gobernación y guerra; Manuel Ruiz, ministro de justicia; León Guzmán, ministro de fomento; Guillermo Prieto, ministro de hacienda; además de otros seguidores entre los que se señala al mismo Bablot.⁴¹

En marzo de 1858, Juárez llegó a Guadalajara y el teniente coronel Antonio Landa lo hizo prisionero en el conocido episodio de la historia de México, en el que Prieto exclamó: “¡Los valientes no asesinan!”. Hacia 1888, Irineo Paz idealizó el episodio:

Bablot acompañó al ilustre patricio en esas peregrinaciones y compartió con él los peligros de la lucha, [...]; y cuando triunfó la causa constitucional fue colmado de consideraciones por el representante legítimo de la causa republicana. Vino la invasión francesa y, en ese terrible periodo de sacrificios para la patria, el valiente y enérgico escritor prestó buenos servicios a la causa de la República.⁴²

¿Cuál fue la motivación del francés para dejar la capital y seguir a Juárez? De acuerdo con Javier Pérez Siller, entre enero de 1858 y diciembre de 1860, comenzó a circular la propuesta de establecer una monarquía en el país, en el que el Gobierno

⁴⁰ En la *Memoria* de Lerdo aparece este caso. No se localizó en los protocolos notariales. *Ibid.*, p. 285.

⁴¹ Sólo hemos encontrado dos fuentes que lo mencionan: en Irineo Paz, *Los hombres prominentes de México*. Imprenta y litografía ‘La patria’, México, ed. trilingüe (español, francés e inglés), 1888, pp. 429-430; y en Alejandro Villaseñor y Villaseñor, *Obras del licenciado Alberto Villaseñor y Villaseñor*. Imprenta de Vicente Agüeros, México, 1906, tomo II, pp. 14-16. [En línea]: scans.library.utoronto.ca/pdf/7/13/.../obrasvill02vill_bw.pdf

⁴² Véase nota anterior. *Idem*.

francés tuvo un peso importante, a través del vizconde de Gabriac,⁴³ representante diplomático en México.

Gabriac escribió varias cartas sobre la persecución que se hacía a algunos de sus compatriotas. Una en especial nos llama la atención en el contexto de nuestro tema:

La guerra contra el clero y las clases altas, la ley contra los sospechosos, en suma, todas las medidas terroristas de las revoluciones más violentas, se han puesto en práctica por consejo de los señores Masson, Barrès, Latapie, Des Fontaines, Bablot, Caire, Laurier, Prager y otros franceses que constituyen aquí el apoyo y sostén de los radicales más avanzados.⁴⁴

López Cámara señala que “la prensa francesa de México se transformó pronto en la tribuna de las ideas más extremistas del liberalismo mexicano”.⁴⁵ Sin embargo, Bonilla Reyna afirma que, a pesar de la inclusión de la caricatura política en *El telégrafo* y *El daguerrotipo*, cinco años antes, se trató de una “empresa cultural y comercial”,⁴⁶ que puso en la mente de todos, cierta participación política de Bablot.

Si tomamos en cuenta el tercer concepto de las *Cuentas* de Payno, Bablot fue expulsado en este periodo. No hemos podido localizar alguna fuente que lo confirme. Solamente la mención en la memoria hacendaria que derivó en una indemnización de 500 000 pesos.

En suma, el negocio del alumbrado de la ciudad fue, sin duda, fallido. Al parecer, la iluminación no se concluyó del todo; fue hasta 1867, que la Compañía Mexicana de Gas y Luz Eléctrica (CMGLE) concretó un proyecto —en el que no intervino Bablot— para instalar faroles de gas en la capital.⁴⁷ Además de la indemnización a Bablot, los inmuebles en litigio le fueron devueltos, existen una serie de anotaciones al margen, correspondientes a 1861 y 1863, en los protocolos notariales firmados en 1857, que señalan: “en virtud del oficio de la Oficina especial de desamortización [...] queda la presente anotada por la redención del capital [...] de las casas que se refieren aquí y que ha verificado don Alfredo Bablot”.⁴⁸ Los juicios fueron largos. Entre 1863 y 1867 (a pesar de las anotaciones en los protocolos notariales) se han localizado edictos de almonedas judiciales contra el francés, de varias de las propiedades consignadas. Una investigación más amplia, brindará mayores referencias sobre el destino de estos inmuebles.⁴⁹

43 |

⁴³ Javier Pérez Siller, “Una época clave de la historia: 1848-1870”, en *Eugène Latapi (1824-1868)*. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Puebla, Edición Privada, 2004, p. 41.

⁴⁴ Correspondencia diplomática de Gabriac, 19 de agosto de 1856. Citada en Francisco López Cámara, “Los socialistas franceses en la Reforma mexicana”. *Historia mexicana*, 2 (octubre, 1959), pp. 271 y 273. También citada por J. Pérez Siller, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 271.

⁴⁶ H. E. Bonilla Reyna, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁷ Véase, Andrés García Lázaro, *Evolución y transformación de una empresa de servicio público. La Compañía mexicana de gas y luz eléctrica en la Ciudad de México, 1868-1905*. Instituto Mora, México, 2012. [Tesis de maestría en Historia].

⁴⁸ AHN, Protocolo notarial, Notario núm. 550, José Silverio Querejazu, 1857.

⁴⁹ Dos publicaciones señalan: “Se ponen a remate las siguientes que pertenecen al señor don Alfredo Bablot”, *El Siglo Diez y Nueve* (24 de mayo, 1863), p. 3; “Almoneda judicial. En los autos

UN NUEVO NEGOCIO Y ALGO MÁS...

No hemos localizado crónicas musicales de Bablot posteriores a las de 1855. Su labor, creemos, continuó en los negocios empresariales. En 1861, se involucró en actividades concernientes a la acuñación de moneda de cobre.

En un decreto del 15 de marzo de 1857, Comonfort ordenó el cambio de sistema monetario de pesos, reales y granos al sistema decimal. Sin embargo, no se concretó. Recordemos que circulaban monedas de plata (pesos) y de cobre (reales y granos). Algunos establecimientos comerciantes sólo aceptaban pagos en plata o combinación plata/cobre debido al alto número de monedas falsas que proliferaban en el país. La guerra y después la intervención francesa, demoraron el cambio. Fue hasta 1863 que comenzaron a acuñarse “monedas republicanas de uno, cinco y diez centavos”.⁵⁰

No hemos encontrado datos en la historiografía que mencionen al francés como parte de estas transacciones comerciales; sin embargo, existe un expediente en el Archivo General de la Nación, donde se comunica “al interventor de la Casa de Moneda de esta capital que el presidente de la República [Benito Juárez] ha declarado insubsistente la contrata celebrada para la acuñación de moneda de cobre con el señor Alfredo Bablot y compañía”.⁵¹ Lo siguiente que conocemos al respecto, es la mención de Payno en las *Cuentas*, situación que le otorgó una indemnización por casi 200 000 pesos por las utilidades no obtenidas de ese negocio.

44 |

La llegada de Maximiliano introdujo a Bablot, de forma más plena, en el mundo de la difusión de la música. Su participación fue importante y, sin duda, está por estudiarse. El fin del Imperio no representó repercusiones políticas en su vida. Como el caso de Payno, con la llegada de Juárez no fue apartado; todo lo contrario. Continuó sus labores, que había iniciado en 1867, como socio fundador de la Sociedad Filarmónica Mexicana y fue parte activa de la apertura de una institución musical (el antecedente del Conservatorio Nacional).

En febrero de 1868, el periódico anunció la apertura de la escuela, en la que el titular de la cátedra de “Estética y filosofía de la música”, fue el francés,⁵² además de que retomó sus crónicas musicales, pero ahora en *El Monitor Republicano*.⁵³

seguidos por el licenciado don Manuel Valay contra don Alfredo Bablot, sobre pesos, el señor juez 2.º de Instrucción, licenciado don Higinio Lelo de Larrea, con el fin de vender la casa núm. 12 de la calle de Victoria, valuada por el perito don Mariano B. Soto en la cantidad de 3,250 pesos, ha señalado para las almonedas los días 26 del corriente, el 8 y 20 del entrante mayo, a las doce, en el juzgado que se halla en la antigua Casa de Moneda, siendo la última con calidad de remate. Lo que se hace saber al público por medio de la presente. México, abril 8 de 1867. Joaquín Guzmán, escribano público”, *El Diario del Imperio* (18 de junio, 1867).

⁵⁰ Banxico, “Historia de la moneda y el billete en México”, México, Banxico, 2017, p. 14 [En línea]: <http://www.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/material-educativo/basico/%7BA29C46B4-65AB-995E-7961-146624BC06E0%7D.pdf> [Consulta: 25 de octubre, 2019].

⁵¹ Archivo General de la Nación, GD118, Justicia, vol. 645, expediente 83, 1861.

⁵² *El Monitor Republicano* (2 de febrero, 1868).

⁵³ Las crónicas durante este periodo en *El Monitor Republicano* fueron esporádicas, sin embargo, cualquier mención que se hacía se remitía a lo escrito por el autor: “Hacer la descripción de ese concierto, estimar las bellezas de ejecución de las señoras y señoritas que tomaron parte en él,

EL REGRESO A LA TAREA EDITORIAL

En 1871, Bablot volvió a fundar un periódico, ahora en sociedad con Manuel Payno. Se llamó *El Federalista* y durante los años que permaneció activo (1871-1878), se incluyeron temas de todo tipo, tal es el caso de las crónicas musicales que le dieron mayor renombre como crítico.⁵⁴

Bablot logró desprenderse de la idea de haber sido colaborador de Santa Anna y de tener que convivir con el Imperio de Maximiliano —o al menos, en ambos casos, ser receptor de ciertos favores—, para mantener un espacio importante en el México republicano. Bien lo señala Bonilla Reyna con respecto a las biografías publicadas por Ireneo Paz —agregaríamos la de Vicente Riva Palacio en *Los cerros*⁵⁵—, que contribuyeron a idealizar al personaje, tal vez para “hacer olvidar” su papel en la política gubernamental:

Algunas informaciones parecieran querer aligerar su responsabilidad por haber asumido determinada posición, por ejemplo, cuando señala que, tras la caída de Lerdo, y luego de colaborar en un periódico que siempre había defendido el “principio de autoridad” [*El Federalista*], no tuvo otra opción que dedicarse a la crítica musical y literaria hasta que vinieron mejores tiempos.⁵⁶

La misma autora ahonda:

Bablot quizá fue más sincero cuando afirmó que había sido su dura situación económica, junto con su acercamiento a los personajes más destacados del país, lo que le había orillado a inmiscuirse en la política mexicana.⁵⁷

Para la década de 1870, Alfredo Bablot poseía ya una considerable fortuna. El negocio fallido del alumbrado público con sus posibles beneficios que derivaron en la compra de numerosos inmuebles a partir de la nacionalización y que implicaron las demandas antes explicadas, además del negocio de la moneda, le redituaron en una posición económica holgada. Es posible que la excusa de vivir una “dura situación económica”, implicó una postura —que desconocemos si provino del mismo Bablot o fue manejada por la historiografía a partir de las interpretaciones, sobre todo de Ireneo Paz. Lo que es una realidad es que, a partir de la indemnización, se dedicó a uno de, lo que consideramos, sus placeres: la labor periodística y poco después, en

hablar científicamente, en fin, es tarea que de derecho queda reservada a nuestro colaborador el señor Bablot” *El Monitor Republicano* (3 de octubre, 1867).

⁵⁴ Importante responsabilidad desarrolló en este diario desde su puesto de director. Una de ellas fue la edición, a manera de folletín por entregas, de varias novelas. Entre ellas, *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne, en 1872 y *Viaje al centro de la tierra* y *De la tierra a la luna*, en los años posteriores. Véase, Lilia Vieyra Sánchez, “Verne en la Biblioteca Nacional”, *Revista de la Universidad de México*, 16 (junio, 2005), p. 29.

⁵⁵ Vicente Riva Palacio, “Alfredo Bablot”, en *Los cerros (galería de contemporáneos)*, Imprenta de F. Díaz de León, México, 1882, pp. 347-358.

⁵⁶ H.E. Bonilla Reyna, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁷ *Idem.*

1882, a la dirección del Conservatorio Nacional de Música, lugar en el que emprendió una gran reforma educativa,⁵⁸ que resultó en la llamada “Primera generación del conservatorio”; ambas actividades que también están por estudiarse.

REFERENCIAS

- Archivo General de la Nación, ramos Justicia, asuntos Económicos, Tribunal Superior del Distrito.
- Archivo Histórico de Notarías, Protocolos notariales, 1856, 1857, 1862.
- Banxico, “Historia de la moneda y el billete en México”, México, Banxico, 2017, p. 14 [En línea]: <http://www.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/material-educativo/basico/%7BA29C46B4-65AB-995E-7961-146624BC06E0%7D.pdf> [Consulta: 25 de octubre, 2019].
- BONILLA REYNA, Helia Emma, “El Telégrafo y la introducción de la caricatura francesa en la prensa mexicana”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 24, 81 (7 de agosto, 2012), pp. 53-121.
- CARMONA, Gloria, *La música de México, historia. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.
- El Diario del Imperio*, 1867.
- El Monitor Republicano*, 1850, 1857, 1867-1868.
- El Siglo Diez y Nueve*, 1854, 1868.
- El Universal*, 1854.
- GABOR NAPHEGYI, Gabor Naphegyi Papers. Manuscripts and Archives [En línea]: <http://hdl.handle.net/10079/fa/mssa.ms.1155> [Consulta: 02 de marzo, 2021].
- 46 | GARCÍA LÁZARO, Andrés, *Evolución y transformación de una empresa de servicio público. La Compañía mexicana de gas y luz eléctrica en la Ciudad de México, 1868-1905*. Instituto Mora, México, 2012. [Tesis de licenciatura].
- GARIBAY, Ángel María y Teixidor, Felipe, *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. Porrúa, México, 1995, 4 vols.
- GONZÁLEZ VALDÉS, Laura Margarita; Casanova Moreno, María de la C.; y Pérez Labrador, Joaquín, “Cólera: historia y actualidad”. *Ciencias Médicas*, 15, 4 (s.f., 2011) pp. 280-294. [En línea]: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1561-31942011000400025&lng=es&nrm=iso [Consulta: 17 de septiembre, 2020].
- HUERTA, María Teresa, “El sector azucarero morelense y la estructura de poder. (Primera mitad del XIX)”, en María Teresa Huerta (coord.), *Empresarios del azúcar en el siglo XIX*. INAH, México, 1993, pp. 83-94.
- LERDO DE TEJADA, Miguel, *Memoria presentada al Excmo. Sr. Presidente sustituto de la República*. Imprenta de V. García Torres, México, 1857. [En línea]: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042566/1080042566.html> [Consulta: 6 de abril, 2021].
- “Ley de desamortización de bienes de manos muertas”. [En línea]: <http://www.pa.gob.mx/publica/MARCO%20LEGAL%20PDF/LEY%20DESAM%20BIE%20MAN%20MUER.pdf> [Consulta: 3 de septiembre, 2020].
- LÓPEZ CÁMARA, Francisco, “Los socialistas franceses en la Reforma mexicana”. *Historia Mexicana*, 2 (octubre, 1959), pp. 269-273.
- LÓPEZ DE SANTA ANNA, Antonio, *Mi historia militar y política (1810-1874)*. Librería de la Vda. De Ch. Bouret, México, 1905, 287 pp.

⁵⁸ Véase también, Olivia Moreno Gamboa, “Un escaparate musical: los almacenes de instrumentos y la reforma del Conservatorio”, en Alicia Salmerón y Fernando Aguayo, “Instantáneas” de la Ciudad de México. *Un álbum de 1883-1884*. Banamex/Instituto Mora/Universidad Autónoma de México-Cuajimalpa, México, 2013, pp. 269-278.

- MORALES, María Dolores “La desamortización y su influencia en la estructura de la propiedad, Ciudad de México, 1848-1864”, en María del Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Iglesia, Estado y economía. Siglos XVI al XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto Mora, México, 1995, pp. 179-204.
- MORALES, María Dolores, “Espacio, propiedad y órganos de poder en la Ciudad de México en el siglo XIX”, en Carlos Illades y Ariel Rodríguez (eds.), *Ciudad de México: instituciones, actores sociales y conflicto político, 1774-1931*. El Colegio de Michoacán, Zamora, 1996, pp. 155-190.
- MORENO GAMBOA, Olivia, “Un escaparate musical: los almacenes de instrumentos y la reforma del Conservatorio”, en Alicia Salmerón y Fernando Aguayo, *Instantáneas de la Ciudad de México. Un álbum de 1883-1884*. Banamex/Instituto Mora/Universidad Autónoma de México-Cuajimalpa, México, 2013, pp. 269-278.
- MUÑOZ BRAVO, Pablo, “Los promotores de la desamortización eclesiástica en la Ciudad de México, 1856-1858”. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 49 (enero-junio, 2015), pp. 19-32 [En línea]: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/moderna/vols/ehmc49/543.pdf> [Consulta: 21 de septiembre, 2020]
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*. Porrúa, México, 1961, 5 vols.
- PAYNO, Manuel, *Cuentas, gastos, acreedores y otros asuntos del tiempo de la Intervención Francesa y el Imperio. De 1861-1867*. Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1868. [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentas-gastos-acreedores-y-otros-asuntos-del-tiempo-de-la-intervencion-francesa-y-del-imperio-de-1861-a-1867/> [Consulta: 14 de agosto, 2020].
- PAZ, Ireneo, *Los hombres prominentes de México*. Imprenta y litografía ‘La patria’, México, ed. trilingüe (español, francés e inglés), 1888.
- PEÑA, Sergio de la y James, Wilkie, *La estadística económica en México. Los orígenes*. Siglo XXI editores/Universidad Autónoma de México-Azcapotzalco, México, 1994. 193 pp.
- PÉREZ SILLER, Javier, “Una época clave de la historia: 1848-1870”, en *Eugène Latapi (1824-1868)*. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Puebla, edición privada, 2004, pp. 9-47.
- RIVA PALACIO, Vicente, “Alfredo Bablot”, en *Los ceros (galería de contemporáneos)*. Imprenta de F. Díaz de León, México, 1882, pp. 347-358.
- RIVERA CAMPAS, Manuel, *Historia antigua y moderna de Jalapa y de las revoluciones del estado de Veracruz*. Imprenta de I. Cumplido, México, 1869, vol. 4.
- SANCHIZ, Javier y Gayol, Víctor “Alfred Bablot d’Olbreuse”. Geneanet (s.f.) [En línea]: <http://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=alfred&n=bablot+d+olbreuse> [Consulta: 18 de agosto, 2020].
- SORDO, Reynaldo, “El congreso mexicano y el Tratado de Guadalupe Hidalgo”. *Estudios*, 50-51 (s.f., 1997), pp. 59-76.
- TENENBAUM, Barbara, *México en la época de los agiotistas, 1821-1857*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 235 pp.
- DEAL, Charles (ed.), *Travels of Anna Bishop in Mexico. 1849, s.e.*, Filadelfia, 1852, 317 pp.
- VARGAS CHÁVEZ, Jaime Alberto, “La producción arquitectónica del ingeniero Guillermo Wodon de Sorinne en la Morelia del siglo XIX”. *AM: Arquitectura mexicana*, 5 (primavera, 1997), pp. 65-70.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, *Dos décadas de desilusiones: en busca de una fórmula adecuada de gobierno (1832-1854)*. COLMEX/Instituto Mora, México, 2009, 160 pp.
- VIEYRA SÁNCHEZ, Lilia, “Verne en la Biblioteca Nacional”. *Revista de la Universidad de México*, 16 (junio, 2005), pp. 28-33.
- VILLASEÑOR Y VILLASEÑOR, Alejandro, *Obras del licenciado Alberto Villaseñor y Villaseñor*. Imprenta de Vicente Agüeros, México, 1906, tomo II.

PERSPECTIVA HISTÓRICA DE LOS MÉTODOS PARA GUITARRA SÉPTIMA DECIMONÓNICA EN MÉXICO

ARTURO JAVIER RAMÍREZ ESTRADA

INTRODUCCIÓN

Con en el transcurso del siglo XIX, el auge de la guitarra séptima gana presencia en México, y como consecuencia aparecen en el país diferentes tipos de métodos impresos para este instrumento mexicano: los utilizados para guitarra séptima por notación musical o partitura, y los dedicados a la guitarra séptima por posiciones o *diapasones* —generalmente de uso autodidacta—, comprendidos desde la cuarta década del XIX hasta la mitad del siglo XX aproximadamente.

48 |

La *guitarra mexicana* o *séptima mexicana* es la denominación que se utiliza para referirse a la guitarra séptima de México y fue utilizada desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX en nuestro país; tuvo su periodo de mayor auge durante todo el siglo XIX, tanto en orquestas típicas y mariachis, para las músicas de baile y el canto en el *ámbito público* de la música “popular”, así como instrumento solista o de acompañamiento en la música de salón decimonónica y el teatro, en el *ámbito privado* de la música “académica”.

ANTECEDENTES

A principios del siglo XIX se comenzó a escribir en Europa una música absolutamente nueva, consolidándose la guitarra como instrumento armónico y contrapuntístico, con recursos idiomáticos propios, pero sobre todo con una notación adecuada y precisa para la técnica guitarrística, que desembocaría en la consolidación organológica del instrumento. Principalmente, las obras de los grandes compositores e intérpretes de la guitarra del siglo XIX como Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), Ferdinando Carulli (1770-1841), Matteo Carcassi (1792-1853) y Dionisio Aguado (1784-1849) modernizaron el instrumento de inicios a mediados del siglo XIX con sus composiciones, estudios y sus métodos para la guitarra de seis cuerdas, con algunas excepciones.¹

¹ Universidad de Oxford, Grove Music Online [En línea]: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consulta: 25 de marzo, 2021]. Ferdinando Carulli patentó y construyó junto al fabricante de instrumentos musicales parisino René Lacote un instrumento de diez cuerdas y escribió un

En México de 1840 a 1890 aproximadamente, se editaron en el país al menos tres distintos métodos por notación musical para la guitarra séptima mexicana que son nuestro objeto de estudio; el *método para aprender a tocar la guitarra* [...] ² de Antonio Martínez ca. 1840, el *Nuevo Método teórico práctico al estilo moderno* [...] ³ de Miguel Planas ca. 1880 y el *Método de guitarra séptima* [...] ⁴ de José Guarro ca. 1890. Estas tres ediciones impresas mexicanas, herederas de la tradición metodológica guitarrística europea en la primera mitad del siglo XIX, son obras didácticas, pero no precisamente para una guitarra de seis cuerdas, sexta o española, sino para la guitarra séptima o simplemente “guitarra” como se imprime en algunos de los títulos de estos métodos mexicanos. Entonces, ¿por qué se encuentran métodos impresos para la guitarra séptima por notación musical en México?, ¿qué condiciones se requirieron para la publicación metodológica del instrumento de siete cuerdas mexicano? Quizá esto demuestre el interés por la enseñanza y la presencia constante del peculiar cordófono en nuestro país. Documentar y plasmar un panorama histórico de algunos métodos para la guitarra séptima en México a través de la visión de sus autores, permitirá entender los procesos de enseñanza-aprendizaje decimonónica, parte fundamental de la recuperación de nuestro pasado musical mexicano, que son referencia para la instrucción y la práctica de este instrumento en la actualidad.

A continuación, se describirán aspectos relevantes de los índices, contenidos generales y repertorios musicales incluidos en estos métodos mexicanos, como primer acercamiento para realizar un breve estudio comparativo y reconocer el impacto que tuvieron estas colecciones en la práctica guitarrística del siglo XIX en nuestro país.

49 |

DESARROLLO

Aunque no sobreviven muchos ejemplares del método de Antonio Martínez en México, en la colección particular de Arturo Javier Ramírez Estrada, profesor investigador de la Universidad Autónoma de Nayarit, se conserva un ejemplar que proporciona los siguientes datos: “MÉTODO / para aprender a tocar la / Guitarra, / Compuesto por / ANTONIO MARTINEZ. / MÉXICO: / Repertorio de Música /Calle de la Palma N.º 13”. ⁵

Méthode completo Op. 293 para este, además de diversos tratados pedagógicos. Nadia Boríslava, “La guitarra rusa”, *Desmangue, revista del Centro Hispanoamericano de Guitarra*, 4 (invierno, 1998), pp. 12-13. Mikhail Timofeevich Vysotsky (1791-1837), uno de los más famosos guitarristas y compositores rusos, desarrolló y publicó su método para la guitarra rusa de siete cuerdas en 1836.

² Antonio Martínez, *Método para aprender a tocar la guitarra*. Repertorio de Música, Calle de la Palma núm. 13. Colección particular de Arturo Javier Ramírez Estrada, México, Tepic, Nayarit, s.f.

³ Miguel Planas, *Nuevo método teórico práctico para guitarra al estilo moderno*. Editor Lit. de L. R. Arteaga, México, s. f. Fotografía digital de la colección particular de Sergio Dzib, Ciudad de México, proporcionada por Martín Valencia.

⁴ José Guarro, *Método de guitarra séptima*. México, A. Wagner y Levien Suc., Archivo General de la Nación (AGN), Propiedad Artística y Literaria, Galería 5, caja y expediente: 52/1008/83, Propiedad de Registro en 1904.

⁵ Agradezco y aprecio de sobremanera a mi “hermano de cuerda” Guillermo Ramírez Godoy, por el obsequio de este hermoso opúsculo para mis investigaciones musicales.

En lo concerniente a Antonio Martínez —al cual suponemos mexicano—, se desconocen totalmente sus datos biográficos, pero se reconoce su legado a través de las posteriores reimpresiones, corregidas y aumentadas por el maestro José María Bustamante.⁶

El *Método para aprender a tocar la guitarra* de Antonio Martínez para guitarra séptima, es una edición impresa litográfica mexicana con orlas en torno al nombre del autor y las palabras “método” y “guitarra” con 29 páginas, que se encuentra en buen estado de conservación. Este método no contiene índice, pero cada epígrafe va introduciendo las lecciones para el aprendizaje de la teoría musical y la técnica guitarrística, el modo de sostener y afinar la guitarra, realización de escalas, acordes y arpeggios en tonalidades mayores y menores. Una parte de la obra se dedica al estudio de la guitarra para el acompañamiento de la voz, ejercicios variados para la guitarra y termina con un pequeño grupo de piezas musicales para guitarra séptima sola y de acompañamiento para la voz. Es por ello una importante aportación didáctica pionera en los tratados impresos de guitarra en México.⁷

La portada incluye una breve “Introducción” que realiza Antonio Martínez, en la que señala que se han publicado diversos métodos de instrucción para guitarra en varios idiomas que contienen muchas reglas útiles, “no obstante el Autor de este ha oído frecuentemente lamentarse á muchos Maestros y aficionados de la falta de una obra metódica é instructiva como la presente en español”. De esta forma prepara progresivamente al discípulo para la ejecución de los acompañamientos vocales y las piezas más difíciles. Incluye al final dos piezas de salón de época, sin indicar autoría y una canción titulada *El caballo* con acompañamiento de la guitarra séptima (pp. 26-29). Las piezas se enlistan a continuación: “*RONDO*, Allegretto en 6/8 Do mayor. *CONRADANZA*, Allegro en 2/4 Mi mayor. *EL CABALLO*, Allegretto en 3/8 La menor”.

Aunque no sobreviven muchos ejemplares del método de Miguel Planas en nuestro país, el siguiente impreso, se describe a partir de una copia digital del método que me proporcionó el “septimista” Martín Valencia, quien a su vez la obtuvo de la Colección Fotográfica particular del cantante Sergio Dzib de la Ciudad de México. En la cubierta se encuentra, junto al título, los datos siguientes: “Nuevo Método / TEÓRICO PRÁCTICO / para / GUITARRA / al estilo moderno / por / M. PLANAS. / MÉJICO / Repertorio de Música de Carlos Godard / Puente de Palacio núm. 12. / Propiedad del Editor / Lit. de L. R. Arteaga”.

⁶ Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. CNCA/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, México, 1991, vol. 1, pp. 179, 193, 194 y 246. El doctor Gabriel Saldívar cita tres métodos más en las fichas bibliográficas número: 255 (Anuncio en *El Siglo*, México, D.F., 23 de febrero de 1851), la 290 (*El Diario de Avisos* lo incluye en la lista publicada el 31 de agosto de 1857) y la 437 (Es casi seguro que se trata de la edición que anuncia Murguía en su *Catálogo* de 1878).

⁷ Hay que recordar que durante la primera mitad del siglo XIX Londres, París y Viena serían los principales núcleos guitarrísticos. La música, estudios y métodos de los compositores italianos como Mauro Giuliani, Fernando Carulli y Mateo Carcassi, así como la de los españoles Fernando Sor y Dionisio Aguado se popularizaron tanto, que fueron editados en distintos idiomas.

El *Nuevo método teórico práctico para guitarra al estilo moderno* de Miguel Planas para guitarra séptima es una edición impresa litográfica mexicana, con orlas en torno al nombre del autor y las palabras “nuevo método”, y viñeta en la palabra “guitarra” con 58 páginas que se encuentra en mediano estado de conservación. No tiene número de plancha tipográfica, ni año de edición.

El autor de este tratado, Miguel Planas (ca. 1843-1910) fue guitarrista, director de orquesta de compañías de ópera, compositor de música para la escena lírica, canciones con acompañamiento de guitarra séptima o piano, y de piezas de música de salón en la tercera parte del siglo XIX; cuyo repertorio fue publicado por las principales editoriales musicales del país.⁸ Incluso Miguel Planas en su método nos habla de su aprendizaje en la guitarra y de su dedicación al estudio del piano y la armonía, diciendo: “lo que verifiqué al lado de los Señores Paniagua y Larios, pudiendo ense- guida escribir algunas piezas para piano, canto ó guitarra que el público ya conoce”. En la siguiente página, se encuentra el “PRÓLOGO”, el cual cumple con presentar detalladamente a manera de exordio, lo que el autor denomina para su método las “prescripciones del plan de trabajo”. Comenta que teniendo siempre la idea de formar un método reducido, fácil y progresivo:

...me dediqué en seguida a examinar todos los métodos de guitarra que han existido hasta hoy, y encontré que los más eran bastante voluminosos y cansados, teniendo la desventaja los más correctos, de ser para guitarra de seis órdenes.

51 |

Miguel Planas critica negativamente el *Método para aprender a tocar la guitarra* [...] de Antonio Martínez, considerándolo “enteramente vicioso e inútil, además de lo cansado, incorrecto y monótono de sus ejercicios”. Probablemente, estos comentarios son motivados por el afán de obtener una mayor publicidad de él y su tratado, pues es evidente que coexistieron en algún momento estos dos autores decimonónicos con los europeos.

Miguel Planas intenta escribir un método más útil para el estudiante de la guitarra de siete órdenes. ¿Pero hasta qué punto responde este empeño a una necesidad propia de los guitarristas en México? ¿En qué medida la especificidad de su obra, pensada para una guitarra propiamente mexicana de siete órdenes o cuerdas, respondía a una demanda real? Es una cuestión que queda abierta, aunque es claro que en principio su público objetivo podría verse atraído con mayor facilidad hacia este método, en detrimento de otros, con los que competía comercialmente.

Debido a la preocupación pedagógica y sus doctrinas progresivas, Miguel Planas divide su obra en cuatro partes y expone con claridad varios objetivos. En la primera parte proporciona las bases necesarias para la formación del músico, trata sobre el estudio indispensable de los elementos teóricos de la música. En la segunda parte se adentra en los aspectos técnicos del instrumento como el diapason, algunos acordes

⁸ Las imprentas y editores musicales de J. Rivera e Hijo, H. Nagel Sucesores, Wagner y Levien, y Murguía fueron importantes editores de música entre las décadas de 1850 a 1870, y con los cuales Miguel Planas editó su música. Siendo así, podemos decir que el *Nuevo método teórico* [...] de la Lit. de L. R. Arteaga de Miguel Planas pudo ser editado hacia la década de 1880.

y la posición de la guitarra. La tercera parte del método está dedicada a presentar los aspectos prácticos del instrumento, mediante una serie de estudios y procedimientos para la guitarra desarrollados en 38 lecciones.⁹ La cuarta, y última parte, básicamente tiene la intención de exponer diversos aspectos técnicos de la música como los adornos, escalas sobre todos los tonos y velocidades, terminando con algunos estudios, preludios y recreaciones.¹⁰ En síntesis a la primera parte del método le corresponde la teoría de la música, dejando a la segunda, tercera y cuarta parte a los aspectos técnicos, prácticos e interpretativos de la guitarra. Es importante mencionar que en este método no se incluyen ejercicios para el desarrollo de la guitarra de acompañamiento vocal o instrumental, dirigido al guitarrista acompañante. Para concluir la cuarta parte del método, Miguel Planas termina su tratado con algunas recreaciones, de las cuales son evidentes los autores por sus títulos, asumiendo que los preludios, estudios y las adaptaciones de esta música sean de su autoría:

PIEZA PARA DOS GUITARRAS AIRE DE AUBER

1.^a *GUITARRA RECREACION. Aire de Auber* (p.53)

2.^a *GUITARRA* (p. 54)

PRELUDIO EN LA MAYOR ad. lib.

PRELUDIO EN RE MAYOR ad. lib.

Recreación = EL ÚLTIMO PENSAMIENTO DE WEBER = Andte espres

Recreación = TROVADOR DE VERDI (p. 55-56)

ELIXIR DE AMOR DE DONIZETTI

Recreación = VN BALLO IN MASCHERA, DE VERDI" Moderato (p. 56-58)

FIN

Indudablemente, del método de José Guarro existen una gran cantidad de copias a todo lo largo y ancho de nuestro país, tanto en colecciones públicas y privadas. Este conocido método de José Guarro posiblemente fue una creación promocional de la casa Wagner y Levien¹¹ para incrementar las ventas de este peculiar tratado

⁹ Lecciones para el desarrollo de la mano derecha, lecciones con acordes, en terceras, lecciones de escalas, con diferentes tonalidades y compases.

¹⁰ El término *recreación* se utiliza para referirse a un “arreglo” o “adaptación” de una obra musical para otro instrumento u cualquier dotación instrumental y en este caso puesta a la guitarra.

¹¹ Hanffstengel von, Renata Tercero, Cecilia, *México, el exilio bien temperado*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, México, 1995, p. 313. Aimeé Wagner, bisnieta de don Agustín Wagner, en una charla en torno a los inmigrantes o refugiados alemanes en México, se refiere a su bisabuelo Agustín Wagner como constructor de pianos, originario de Hamburgo quien llegó a Veracruz el 1 de noviembre de 1849 en su trayecto a California en busca de fortuna. Sin embargo, una vez en México, decidió visitar la capital de la República de la cual quedó prendado y, al darse cuenta de la gran sensibilidad musical del pueblo mexicano y percatarse de que no existía ninguna casa editora de música ni especializada en instrumentos musicales, decidió quedarse en México y fundó, junto con el señor Levien socio capitalista, la Casa Wagner y Levien que fue llamada así por sus fundadores. Finalmente, sólo se llamó repertorio Wagner en honor al músico. Don Agustín Wagner solicitó la naturalización al entonces presidente de la República, don Benito Juárez, misma que le fue otorgada el 10 de marzo de 1870. Don Agustín tuvo tres hijos nacidos en Tacubaya y, por ende, mexicanos, Fernando, Otto y Paula.

de guitarra séptima, que tenía por autor un supuesto nombre mexicano.¹² De igual forma, el hecho de que los métodos que se han encontrado de este aparente autor, ya sea para la guitarra sexta, séptima y octava¹³ o por posiciones,¹⁴ son de los más conocidos, nos hace reflexionar sobre la popularidad que tuvo este método en su época: ¿producto acaso de una exhaustiva publicidad de esta casa editorial? Este ejemplar es una edición impresa litográfica mexicana, con la portada entre viñetas en torno al nombre del autor y a las palabras “método” y “guitarra séptima” con 33 páginas que se encuentra en un excelente estado de conservación. En la portada de la obra junto al título encontramos:

Método / de / *Guitarra séptima* / por / José Guarro. / Propiedad de los Editores para todos los países. [sic] / Depositado conforme á la ley. / Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos. / A. Wagner y Levien Sucrs. / México. / I.^a Capuchinas 21. Apartado 353. / Sucursales en Puebla y Guadalajara. / Leipzig, Friederich Hofmeister.¹⁵

El número de plancha tipográfica que tiene es *W. y L. 410* y fue utilizado entre 1888 y 1912 aproximadamente, con sus diferentes direcciones editoriales. En la primera página encontramos una “Introducción”, en la cual se habla de la falta de un método que facilite, hasta donde fuere posible, el aprendizaje de dicho instrumento, “presentando al discípulo por medio de lecciones claras, concisas y gradualmente progresivas, sus diversos efectos y combinaciones”. Del mismo modo, expresa que este

53 |

¹² Este planteamiento se deduce por el comentario que el doctor Saldívar realiza diciendo que el método fue elaborado por empleados de la casa Wagner y Levien Sucrs., poniéndole como autor el nombre de José Guarro.

¹³ Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 22. En la ficha bibliográfica [727] se encuentran los datos correspondientes a este método: “Guarro, José. La Guitarra / 6.^a, 7.^a y 8.^a / al alcance de todas las inteligencias. / Viñeta / Método por Cifras / por / José Guarro. / Propiedad de los Editores. / H. Nagel. Sucesores. / Gran Repertorio de Música y Almacén de Pianos / Organos e Instrumentos de todas clases. / Calle de la Palma. Núm. 5 / México”.

¹⁴ José Guarro, *Método para aprender guitarra sin maestro*. México, A. Wagner y Levien Sucrs., AGN, Propiedad Artística y Literaria, Galería 5, caja y expediente: 139/7732/9, Propiedad de Registro en 1909.

¹⁵ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*. Universidad Panamericana, Guadalajara, Jalisco, 2007, pp. 1103-1106. Wagner y Levien, A(ugust). Editora y distribuidora de partituras e instrumentos musicales fundada en la Ciudad de México, en 1851, por August Wagner, de nacionalidad alemana, y Wilhelm Levien empresario de origen judío ashkenazita. La matriz original de la empresa fue establecida en el centro de la Ciudad de México, en la calle de Coliseo Viejo núm. 15 (luego San Francisco), y más tarde trasladada a Zuleta núm. 13 (hoy calle de República de El Salvador). Poco después de abrirse la primera tienda se inauguraron filiales en Guadalajara y Puebla convertidas pronto en las casas de repertorio e instrumentos más importantes al interior de la República. Al morir August Wagner sus hijos Otto y Ferdinand quedaron al frente de la empresa y bajo su guía se modernizó la edición y distribución de partituras, con nuevas sucursales en Aguascalientes, León, Mérida Monterrey, Querétaro, San Luis Potosí, Tampico y Veracruz; e imprentas autónomas en Guadalajara y Puebla. Durante más de ochenta años de vida editorial Wagner y Levien publicó una cantidad extraordinaria de partituras de compositores mexicanos, con finas carátulas diseñadas en litografías de Leipzig, Alemania. Una selección de ese repertorio era distribuido en Europa por Friedrich Hoffmaister de Leipzig y Max Esching de París, y en Estados Unidos por la casa Schirmer de Nueva York.

método es el fruto de su larga experiencia de 20 años de práctica en el conocimiento de la guitarra y de prolijo y concienzudo análisis de los diferentes métodos de los autores más célebres y renombrados que han escrito sobre la materia. Termina diciendo: “creo haber llenado un vacío que hasta ahora había existido en el aprendizaje de la guitarra” *El Autor* (p. 3).

José Guarro no dedica ninguna parte de su método al estudio de la guitarra con acompañamiento para la voz, aunque en toda la introducción pretende mostrar un método a la vanguardia de su época en el aprendizaje de la guitarra con respecto al de autores “renombrados”, como él los llama. El caso es que esto no se encuentra reflejado, ni en el cuidadoso y esmerado análisis de otros métodos (como él lo refiere) en los ejercicios de su tratado.

De una manera detallada, el autor propone un “Índice de las materias que contiene este Método”, para lo cual divide el tratado en dos partes, con una distribución organizada en 15 capítulos sobre teoría musical que contiene ejercicios variados para la guitarra. Pero nunca habla de la técnica guitarrística a profundidad, salvo las excepciones expuestas, omitiendo la posición y afinación del instrumento, y las prácticas básicas de instrumento en cuanto a su ejecución. Así como de la técnica de la mano izquierda y derecha que son necesarias para abordar ejercicios de escalas y acordes y, por supuesto, de los arpeggios (de los cuales no encontramos ningún ejemplo en todo el método).

54 |

En la segunda parte, comienza con un sencillo ejercicio de “Extensión del diapasón de la guitarra” con figuras negras y a partir de ahí no contiene capitulado. Después incluye diferentes composiciones para una y dos guitarras séptimas, compuestas por este supuesto autor José Guarro (p. 4-5). Son básicamente 17 piezas de salón, un schottisch, una danza, una mazurca y un vals para una o dos guitarras séptimas, muy sencillas, como todos los ejercicios del método:

Sonatina en La mayor, ejecutada con ceja en el 5.º traste. En La mayor (p. 21).

Sonatina en Sol mayor, en la 1.ª posición con ceja en el tercer traste (p. 21).

Fantasía, sobre el tema del último pensamiento de Weber (p. 21).

Sonata en mi mayor (p. 22).

Sonata en Mi mayor para dos guitarras (p. 22).

Danza Aurora. En La mayor (p. 22).

Mazurca Un Beso. En La mayor (p. 23).

Danza Josefina. En La mayor (p. 24).

Muerte de la Traviata. Para dos guitarras en Re mayor (p. 24-25).

Danza Rosaura. En Do mayor (p. 25).

Valse En el Oceano. En Mi mayor (p. 26-27).

Danzón n.º 1 Cuba libre. (p. 27).

Valse En el Oceano para 1.ª y 2.ª guitarra. En Mi mayor (p. 28).

Danzón n.º 2, con introducción y coda. En Mi mayor (p. 30).

Cuarteto las Hijas de Eva, para dos guitarras. En La mayor (p. 31).

Schottisch En el Cielo. En La mayor (p. 32).

Tema y variación del *Carnaval de Venecia*, para guitarras. En La mayor (p. 33).

CONCLUSIONES

Antonio Martínez se centra en presentar su método como una de las obras metódicas e instructivas en “español” de su tiempo, cosa que resulta interesante pues menciona que se han publicado diferentes métodos en varios idiomas. Probablemente se refiera al método del guitarrista y compositor napolitano Ferdinando Carulli, quien publicó y reimprimió en Francia y el extranjero su *Método de guitarra* op. 27 entre 1810 y 1811.¹⁶ El método de Mauro Giuliani, guitarrista virtuoso y también compositor italiano, quien publicó su *Studio Method* op. 1 para guitarra en Viena en 1812.¹⁷ El método del compositor y guitarrista catalán Fernando Sor *Méthode pour la guitare* [...] en París en 1830.¹⁸ Además del método de Mateo Carcassi, concertista italiano, quien publicó su *Méthode complète pour la guitare* op. 59 en París en 1836.¹⁹ Martínez sí aborda una parte del método para el estudio del acompañamiento de la voz en su tratado y finaliza con la canción *El caballo* para voz con acompañamiento de guitarra séptima. Es importante resaltar este aspecto, debido a que también una parte de la finalidad del método, inclusive de autores europeos, tiene también como objeto de estudio la guitarra como instrumento de acompañamiento. A pesar de que el método no contiene índice, realmente es una importante referencia impresa, la primera en su tipo, anterior a la mitad del siglo XIX, y que nos permite apreciar la importancia de la enseñanza de la guitarra “séptima” en México.

El método de Miguel Planas, a pesar de no ser un tratado reducido, ni fácil, como el autor lo indica es “el más pequeño que los que hasta hoy se han visto”, en comparación con los métodos europeos, pero en relación con los métodos mexicanos es lo opuesto, ya que contiene una propuesta teórica-práctica del doble de contenido que el de Martínez. El objetivo general de Miguel Planas es “aclarar los secretos que todos los métodos que se han conocido hasta hoy han callado”, basado en algunas normas sobre las que más adelante profundizará. Considera necesario presentar cuatro *reglas generales* para el estudiante en la cual resaltan la prohibición de apoyar el dedo pequeño en la tapa de la guitarra²⁰ y la cuarta regla donde dice: “Probaré que de la misma manera

55 |

¹⁶ Universidad de Oxford, Grove Music Online [En línea]: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consulta: 25 de marzo, 2021].

¹⁷ Thomas F. Heck, *Mauro Giuliani, Virtuoso guitarist and composer*. Editions Orphée, Estados Unidos, 1995. Este método comienza con la conocida serie de 120 arpeggios de dificultad ascendente.

¹⁸ Universidad de Oxford, Grove Music Online [En línea]: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consulta: 25 de marzo, 2021]. Sor [Sors], (Joseph) Fernando (Macari).

¹⁹ Universidad de Oxford, Grove Music Online [En línea]: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consulta: 25 de marzo, 2021]. Matteo Carcassi.

²⁰ El autor advierte en la tercera regla general su oposición al apoyo del dedo meñique en la tapa de la guitarra, pues además de que queda sujeta la mano, jamás se podrá ejecutar con limpieza y expresión. De nuevo vuelve a criticar a los autores que están a favor de apoyar el dedo meñique en varios métodos de la época, encontrando al más imperfecto titulado por Martínez, “el cual no encierra más que inexactitudes que sólo embrollan el espíritu del que lo estudia”. Hay que recordar también que en el *Nuevo método para guitarra* (París, Schonenberger, c. 1844) por Dionisio Aguado, comenta en su “Capítulo VII” en las *Condiciones relativas al tocador y al lugar donde se toca*, que es bastante general colocar el dedo pequeño de la mano derecha sobre la tabla de armonía (tapa armónica), con el fin de dar seguridad a la mano en su pulsación. Aguado no

que se hace la inversión de los acordes en el piano, se puede hacer en este instrumento”. Miguel Planas comenta también el haber revisado todos los métodos que han existido, refiriéndose entonces a los métodos europeos del siglo XIX, bastante voluminosos y cansados como él lo dice; teniendo la desventaja de ser los más correctos para guitarra de seis órdenes. Quizá refiriéndose al del guitarrista y compositor madrileño Dionisio Aguado, quien publicó varios métodos para la guitarra. La *Colección de estudios para la guitarra* [...] apareció en 1820 y publicó la *Escuela de guitarra* [...] en 1825, ambos en Madrid con versión traducida al francés en París ca. 1826. Probablemente su método más conocido fue el *Nuevo método para guitarra* [...] publicado en Madrid en 1843²¹ y los mencionados por Antonio Martínez. Aunque Miguel Planas no dedica ninguna parte especial de su método al desarrollo del acompañamiento vocal con la guitarra, en sus lecciones y ejercicios se encuentran bien desarrollados todos los recursos para la utilización de esta séptima cuerda. El objetivo primordial del método se enfoca a la guitarra como instrumento solista con ejercicios que exigen un nivel técnico elevado. Finalmente, Miguel Planas, considera el estudio del aprendizaje de la guitarra difícil.

José Guarro también hace mención en su introducción de haber analizado diferentes métodos de los autores más célebres, pero tampoco contempla el aspecto del acompañamiento vocal o instrumental en su tratado.

El método de José Guarro contiene una introducción de una manera muy similar a la de Miguel Planas. Tiene como objetivo presentar un método fácil mediante lecciones gradualmente progresivas, enfocado a llenar el vacío del aprendizaje de la guitarra. Dicho lo anterior y aunque asegure haber analizado los métodos de los más célebres autores, nos encontramos con un método básico y sencillo en general. ¿Pero con la pretensión de su argumento de qué forma llenará el vacío del aprendizaje de la guitarra con un método tan sencillo y básico? Al igual que Planas, considera difícil la ejecución del instrumento. Finalmente, este método sí contiene un índice. Se vuelve evidente que el método de Guarro tiene casi el mismo contenido teórico, por lo menos en cuanto a la estructura y nombres de los capítulos de la mayor parte del método, que el de Planas.

La relación del método de José Guarro con el método para guitarra de Miguel Planas es tan directa en cuanto a la estructura de sus temas, que nos hace pensar que los elementos teóricos de la música de esta obra se inspiraron o posiblemente fueron imitados en su mayoría del método de Planas. Por lo tanto es muy lógica la similitud de sus contenidos, pero con un objetivo de enseñanza de la guitarra básica y con la mitad de los temas desarrollados que presenta el método Miguel Planas. En la segunda parte se puede apreciar una buena cantidad de obras adaptadas para una y dos guitarras séptimas por el supuesto autor, con una dificultad técnica muy básica.

De estos tres métodos por notación musical, se reconoce que el de Miguel Planas para guitarra séptima de finales del siglo XIX es sin duda, el más destacado y el más completo de la literatura guitarrística del México decimonónico, por lo menos

considera necesario este apoyo, evitándose así el inconveniente de que la tapa no vibre por el peso de la fuerza que hay del dedo sobre ésta y la exposición de rayar la tapa con la yema del dedo. Además de tener otra ventaja esta posición, que la mano está más dispuesta y libre a todos los movimientos que se quieran hacer.

²¹ José L. Romanillos, “The life of Dionisio Aguado”. *Guitar Magazine*, 9 (s.f., 1984), pp. 13-16.

de los que se han encontrado hasta el momento. Planas se empeñó en ofrecer al estudiante los caminos teórico-prácticos de una manera más completa y detallada que sus antecesores. Pasando del habitual “método para aprender a tocar la guitarra” al “nuevo método teórico y práctico para la guitarra” hacia un sendero del guitarrista solista más que del acompañante. Encontramos un uso progresivo teórico-práctico de enseñanza, dirigido al intérprete de un nivel virtuosístico, a la par del ejecutante europeo de su época. Estos tres métodos por notación musical, además de ser obras didácticas para la ejecución de la guitarra séptima, estas no sólo estuvieron enfocadas para su uso en la formación básica y elemental del instrumento; sino que incluían aspectos como la teoría musical, técnica guitarrística y afinaciones con ejercicios variados, lecciones, estudios, preludios, *recreaciones* y piezas de música de salón como valeses, chotises, danzas, mazurcas, rondós, andantes, canciones, entre otros para una y dos guitarras séptimas, además del acompañamiento de la voz.

REFERENCIAS

- BORÍSLOVA, Nadia, “La guitarra rusa”. *Desmangue, revista del Centro Hispanoamericano de Guitarra*, 4 (invierno, 1998), pp. 12-13.
- F. HECK, Thomas, *Mauro Giuliani. Virtuoso guitarist and composer*. Editiones Orphée, Estados Unidos, 1995.
- GUARRO, José, *Método de guitarra séptima*. México, A. Wagner y Levien Sucs., Archivo General de la Nación, Propiedad Artística y Literaria, Galería 5, caja y expediente: 52/1008/83, Propiedad de Registro en 1904.
- GUARRO, José, *Método para aprender guitarra sin maestro*. México, A. Wagner y Levien. Archivo General de la Nación, Propiedad Artística y Literaria, Galería 5, caja y expediente 139/7732/9, Propiedad de Registro en 1909.
- HANFFSTENGEL, Renata von y Tercero, Cecilia, *México, el exilio bien temperado*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, México, 1995.
- MARTÍNEZ, Antonio, *Método para aprender a tocar la guitarra*. Repertorio de Música, Calle de la Palma núm. 13. Colección particular de Arturo Javier Ramírez Estrada, México, Tepic, Nayarit, s.f.
- MONCADA GARCÍA, Francisco, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*. Ediciones Framong, México, 1979.
- MORENO GAMBOA, Olivia, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la Ciudad de México (1860-1910)*. Instituto Nacional de Antropología e Historia/Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009.
- PAREYÓN, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Universidad Panamericana, Guadalajara, Jalisco, 2007, 2 vols.
- PLANAS, Miguel, *Nuevo método teórico práctico para guitarra al estilo moderno*. Editor Lit. de L. R. Arteaga, México, s. f. Colección particular de Sergio Dzib, Ciudad de México.
- ROMANILLOS, José L., “The life of Dionisio Aguado”. *Guitar Magazine*, 9 (s.f., 1984), pp. 13-16.
- SALDÍVAR, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, CNCA/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de las Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, México, 1991, 2 vols.
- SOSA, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*. Porrúa, México, 2006.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura, “Una imprenta floreciente en la calle de la Palma número 4”, en Laura Beatriz Suárez de la Torre [coord.], *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-*

1860). Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Instituto de Investigaciones Bibliográficas/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 131-144.
Universidad de Oxford, Grove Music Online [En línea]: <http://www.oxfordmusiconline.com>
[Consulta: 25 de marzo, 2021].

REYNALDO Y ELINA DE MANUEL COVARRUBIAS, ¿UN PANFLETO SUBVERSIVO?

ELÍAS MORALES CARIÑO

En 1838 Manuel Covarrubias terminó de componer *Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana* a partir de un libreto escrito por Gabino F. Bustamante; hoy en día es el manuscrito más antiguo de una ópera mexicana que se ha localizado. No se tiene certeza de que la obra se haya estrenado sino hasta mayo de 2018, cuando el Taller de Ópera de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) la representó en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario.¹

La ópera versa sobre un aventurero francés que, por ir huyendo de los soldados españoles en el Perú, llega a un reducto de la antigua cultura inca que vivía escondida a salvo de los conquistadores. La acción se desarrolla hacia principios del siglo XVIII durante la dominación española. Reynaldo, el aventurero, conoce a Elina, la sacerdotisa hija de Villuma, el jefe de los incas. Contra todas las reglas, ambos se enamoran. Al ser descubiertos por otras dos sacerdotisas, Cora y Meloe, son aprehendidos y reciben la sentencia de muerte junto con la madre de Elina; así son las leyes de esa nación. Venturosamente para la madre, la aclamación de todo el pueblo en contra de la condena injusta le salva la vida, pero los amantes morirán en la hoguera. No obstante, Cora y Meloe llenas de remordimiento propician la fuga de los protagonistas para así salvarles la vida. Éstos huyen, pero inesperadamente regresan, para advertir que mientras escapaban los españoles que se habían mantenido al acecho los han descubierto y ahora toda la comunidad está en peligro. Reynaldo organiza la defensa y los soldados incas vencen a los españoles. La ópera termina con la celebración victoriosa de todo el pueblo, la aclamación del héroe y la dicha de los enamorados.

Habían pasado sólo diecisiete años desde que el país había declarado su independencia de España cuando *Reynaldo y Elina* se compuso. Dicho periodo estuvo caracterizado por el desorden social, la disputa política entre las logias yorkina y escocesa, y la inestabilidad económica. En ese corto tiempo el país ya había transitado del Imperio a la República Centralista pasando por una República Federal. Vicente Riva Palacio habla de aquellos primeros años del México independiente:

¹ *Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana (1838), ópera en tres actos del compositor mexicano Manuel Covarrubias. Libreto de Gabino F. Bustamante* (Taller de Ópera Facultad de Música-Universidad Nacional Autónoma de México). Sala Miguel Covarrubias-Centro Cultural Universitario, Ciudad de México, 26-27 de mayo, 2018, 9 pp. [Programa de mano].

De esta manera, en vez de trabajar para extinguir los odios políticos, sobreponerse al espíritu de partido y matar la discordia, se arrojó la venenosa semilla que daría por amarguísimos frutos, no disidencias transitorias y de fácil olvido, sino una constante guerra civil, el agotamiento del espíritu público y la debilidad de la República en horas aciagas en que tenía que luchar con enemigos extraños que la tratarían y combatirían sin tregua ni consideración.²

Dentro de este marco, conviene tener presente algunos sucesos relevantes ocurridos alrededor de esos años.

En primer lugar, en 1836 se promulgó lo que habría de conocerse como las Siete Leyes que sustituían a la Constitución de 1824 y que imponían el centralismo desplazando el federalismo imperante hasta entonces. Es muy importante resaltar que fue el clero católico el que impulsó esta forma de gobierno “pues era evidente que de él se había valido Nuestro Señor Jesucristo para sacar de las garras del infierno al pueblo mexicano que yacía bajo el poder del yorkinismo”, según las palabras del entonces diputado Basilio Arrillaga.³ El centralismo disparó un periodo en el que los conflictos se intensificaron. La historiadora Josefina Zoraida Vázquez al respecto escribe: “Durante los cinco años de vigencia de las Siete Leyes, gobernó el general Anastasio Bustamante (1837-1841) y fue uno de los periodos más inestables del siglo XIX”.⁴ Ese mismo año de 1836, el 28 de diciembre, España reconoció la independencia de México. Luego, de enero de 1838 a marzo de 1839 el país estuvo inmerso en la llamada Guerra de los pasteles con Francia. México tuvo que pagar 600 000 pesos de indemnización, además de once meses de bloqueo del puerto de Veracruz y su incendio en el que se consumieron las mercancías acumuladas durante el cerco. El conflicto dejó a México en una pobreza aún más profunda que la que ya padecía.

Un acontecimiento más que es necesario mencionar tuvo lugar en abril de 1839. El día ocho, Antonio López de Santa Anna, para entonces presidente interino, sofocaba el levantamiento de José Mejía en Tampico. Descontento por los reportes que la prensa publicaba del evento, mandó promulgar un bando en la Ciudad de México que, en esencia, prohibía la libertad de expresión y con el cual logró enmudecer a la prensa:

El carácter sedicioso de algunos periódicos de esta capital como *El Cosmopolita*, *El Restaurador*, *El Voto nacional* y otros, está notoria y públicamente calificado, y es indudable que bajo el nombre de oposición han establecido un sistema permanente de anarquía y subversión, con que ofendiendo la moral pública insultan la autoridad de las leyes constitucionales, y procurando envilecer y hacer despreciables á los ojos del pueblo el poder, la dignidad y las personas de los magistrados, incitan á la desobediencia y al trastorno del orden... Bajo tales fundamentos ha tenido á bien resolver el Excmo. señor

² Vicente Riva Palacio (ed.), *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artísticos, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*. Cumbre, México, 17.^a ed., s.f., tomo VII, p. 131 [1.^a ed.: 1884].

³ V. Riva Palacio, *op. cit.*, p. 359.

⁴ Josefina Zoraida Vázquez, “Los primeros tropiezos”, en Centro de Estudios Históricos (ed.), *Historia general de México*. El Colegio de México, México, versión 2000, 9.^a ri., 2008, pp. 545.

Presidente interino, prevenga á V. E... dicte desde luego las providencias más enérgicas y ejecutivas para que se persiga y aprehenda sin distinción de fuero á los autores y cómplices de todo impreso de la clase referida que de hoy en adelante se publique y circule en esta capital y su departamento.⁵

¿Cómo es que en el México convulso y de enorme complejidad económica, política y social de 1838 un compositor, autodenominado “aficionado”, escribió una ópera en tres actos, de dos horas de duración para nueve solistas, gran coro y orquesta sinfónica?

A pesar de que muy poco sabemos aún del quehacer musical de ese México recién independiente, ha quedado documentada la importancia que representó la presencia en suelo mexicano del bajo italiano Filippo Galli (1783-1853) y de su compañía de ópera. Llegaron a México en julio de 1831 gracias a un decreto de Lucas Alamán, y no sólo inundaron la capital con obras de Rossini, Bellini, Donizetti, Cimarosa y Paisiello, entre otros, sino que aparentemente, además, su presencia impulsó a compositores mexicanos a incursionar en ese género. Justo de ello deja constancia el multicitado artículo en la historiografía nacional del *Panorama de las señoritas* de 1842 que habla del “ensayo hecho por otro aficionado, el Sr. D. Manuel Covarrubias [...] una ópera titulada: *La Sacerdotisa peruana*”.⁶ Así, la creación de *Reynaldo y Elina* también se enmarca en este contexto musical de relativamente amplia riqueza operística propiciado por la compañía Galli.

Necesitamos ir hasta la Francia postrevolucionaria para encontrar los orígenes de la obra de Covarrubias. En 1800 en París, el novelista y dramaturgo francés Pigault-Lebrun (1753-1835) publicó *Théodore, ou Les Peruvians*.⁷ Veinte años después, esta obra fue traducida y publicada en español como *Reynaldo y Elina, ó La sacerdotisa peruana* por el librero y editor valenciano Mariano de Cabrerizo y Bascuas (1785-1868); según dicha publicación, la traducción fue hecha por Antonia Tovar y Salcedo.⁸ Cabe hacer notar que ni esa edición, ni la subsecuente de 1836 —también publicada por Cabrerizo—⁹ explicitaban ni el autor ni el título de la obra original. Excepto por los pasajes en que Pigault-Lebrun habla de las atrocidades del conquistador español Francisco Pizarro hacia el pueblo inca —mismos que fueron modificados o de plano eliminados—, la traducción española es fiel al escrito original francés. Las dos ediciones españolas no fueron impresas con la misma plancha, pero poseen exactamente el mismo contenido.

⁵ *Apud* V. Riva Palacio, *op. cit.*, pp. 438-439. En ésta y en las subsecuentes citas de fuentes decimonónicas se mantiene la ortografía de la época.

⁶ *Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario*. Imprenta de Vicente García Torres, México, 1842, pp. 295-296.

⁷ Pigault-Lebrun (Charles-Antoine Guillaume Pigault de l'Épino), “Théodore, ou Les Peruvians”, en *Les cent vingt jours ou les quatre nouvelles*. Barba, París, 1800, vol.1, 200 pp.

⁸ *Reynaldo y Elina, ó La sacerdotisa peruana. Novela histórica traducida del francés por Doña Antonja Tovar y Salcedo*. Imprenta de Estévan, Valencia, 1820, 228 pp.

⁹ *Reinaldo y Elina, ó La sacerdotisa peruana* (trad. Antonia Tovar y Salcedo). Imprenta de Cabrerizo, Valencia, 1836, 256 pp.

Sabemos que Cabrerizo comercializó sus ediciones en América,¹⁰ aunque desconocemos cómo es que dicho libro llegó a manos de Covarrubias o Bustamante. Pero es claro que el libreto sigue prácticamente sin modificar la historia original de Pigault-Lebrun en su versión española. No sólo eso, una prueba más de que esa publicación originó el libreto es la inclusión en la ópera de Madama Berval, un personaje que no aparece en la novela de Pigault-Lebrun. El manuscrito no explicita quién es esa mujer que sólo aparece para cantar un aria en el acto tercero. La respuesta está en que la edición de Cabrerizo, además de contener el ya mencionado *Reynaldo*, incluye un segundo relato corto titulado allí *El marido mimado*. Éste tiene como protagonistas a Elena Merval y a su madre, Madama Merval (con eme a diferencia de la obra de Covarrubias en donde se escribe con be). Esta segunda obra también es una traducción, en este caso de *Excès de Prévenances* de Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842), escritor, libretista y político francés.¹¹

Ni Antonia Tovar ni Mariano de Cabrerizo explicitan por qué se escogieron tales obras para traducirlas y publicarlas juntas. En una primera aproximación, al parecer el punto de coincidencia entre ambas es el espíritu de *liberté, égalité, y fraternité* que los escritores franceses escogidos enarbolan en sus libros.

Aunque el manuscrito de la ópera no menciona nada acerca del autor del libreto, el propio Gabino F. Bustamante lo afirma en su artículo publicado en marzo de 1867 en *La Armonía*, revista oficial de la Sociedad Filarmónica Mexicana:

62 |

Cerca de treinta años hace que el que esto escribe, muy joven aún, pero teniendo ya el mismo pensamiento sugerido por la aptitud que entonces notaba en algunos músicos para la composición de óperas serias, se aventuró á escribir un libreto á solicitud de D. Manuel Covarrubias, uno de los aficionados mas laboriosos que han cultivado desde entonces en lo privado ese arte divino. Si el libreto, por falta de capacidad y de experiencia en su autor, no llenaba las condiciones necesarias, es al menos una prueba que desde 1838 hay en México personas que se afanan por la creación de una escuela de ópera mexicana.¹²

Gabino Feliciano Bustamante Arce (1816-1871) nació en Querétaro, fue un médico afiliado al Partido Liberal desde muy joven, que estuvo en contacto con personalidades muy importantes de la vida académica, cultural y política del país, entre los que se puede mencionar a Ignacio Manuel Altamirano, Gabino Barreda, Aniceto Ortega, Manuel Payno, Ignacio Ramírez, Vicente Riva Palacio y Benito Juárez. Estuvo muy ligado a la vida pública del país, entre otros cargos fue vicegobernador del Estado de Querétaro (1856), presidente del Ayuntamiento de la Ciudad de

¹⁰ Cabrerizo narra cómo a partir de 1814, año en que abrió su librería en Valencia, publicó “una colección de novelas, que ascendió á 70 tomos [...] que fueron recibidas con entusiasmo indecible en España y América”. Mariano de Cabrerizo y Bascuas, *Memorias de las vicisitudes políticas de D. Mariano Cabrerizo y Bascuas*. Imprenta de los señores Ferrer y Aisa, antes de Cabrerizo, Valencia, 2.ª ed., 1862, p. XV.

¹¹ Jean-Nicolas Bouilly, “Excès de Prévenances”, en *Les Jeunes Femmes*. Schrämbel, Viena, vol. 2, 1821, pp. 219-247 [1.ª ed., 1817].

¹² Gabino F. Bustamante, “Ópera mexicana”. *La Armonía*, 10 (15 de marzo, 1867), pp. 73-76.

México (1861),¹³ diputado del Congreso de la Unión (1861), Jefe de la Hacienda en Zacatecas (1863),¹⁴ Oficial Mayor del Ministerio de Hacienda (1867),¹⁵ Regidor del Ayuntamiento de la Ciudad de México (1869),¹⁶ y Gobernador del Distrito Federal (1871), cargo en el que fungía cuando murió el 14 de junio de 1871.¹⁷ Fue colaborador de los periódicos *El Monitor Republicano* (1867-68), *Boletín Republicano*¹⁸ y *El Elector*.¹⁹ Formó parte de los profesores fundadores del Conservatorio Nacional de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1866), publicó varios artículos en *La Armonía*, perteneció también a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Aparte de ser el libretista de *Reynaldo y Elina*, según Jesús C. Romero también escribió el libreto de *Una riña de aguadores*, de Cenobio Paniagua.²⁰

A diferencia de Bustamante, hay menos claridad sobre quién fue Manuel Covarrubias. Aparte del manuscrito de *Reynaldo y Elina*, se han localizado otras partituras también compuestas por él: un par de oberturas en versión para piano solo, *La Palmira* (1844)²¹ y *La baronesa de Joux* (¿1876?);²² y el manuscrito de una Misa a 4 voces (1858)²³ y tres canciones para voz y piano, *La estrella* (1842),²⁴ *La lágrima de piedad* (1845)²⁵ y *El vestido azul* (1850).²⁶ En fuentes del siglo XIX se menciona,

¹³ “Elecciones”. *El Siglo Diez y Nueve* (30 de enero, 1861), p. 4.

¹⁴ Jesús C. Romero, “Bustamante, Gabino F.”. *Carnet Musical*, 4, VII (abril, 1951), p. 127.

¹⁵ “Ministerio de Hacienda y Credito Publico. Seccion 5.ª-Circular”. *El Monitor Republicano* (9 de agosto, 1867), p. 2; “Honor al verdadero patriotismo”. *El Monitor Republicano* (29 de agosto, 1867), p. 3.

¹⁶ “Candidaturas”. *La Iberia* (16 de diciembre, 1868), p. 3; “Elecciones de Ayuntamiento”. *La Iberia* (21 de diciembre, 1869), p. 3; “Año de 1870”. *El Municipio Libre* (11 de octubre, 1883), p. 1.

¹⁷ J. C. Romero, *op. cit.*, p. 127.

¹⁸ “El Monitor Republicano”. *Boletín Republicano* (2 de julio, 1867), p. 3; “La Sociedad filarmónica” *La Iberia* (7 de abril, 1868), p. 3.

¹⁹ “Redactores”. *El Elector* (18 de abril, 1869), p. 1.

²⁰ J. C. Romero, *op. cit.*, p. 127.

²¹ *La palmira. Overtura para Forte-Piano. por M.C. S.e., s.f., s.l.*, pp. 87-102 [partitura]. Se sabe que, en su versión orquestal fue la obertura del concierto de inauguración del Teatro Santa Anna el 10 de febrero de 1844: “Gran teatro de Santa Anna”. *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (10 de febrero, 1844), p. 4; “Remitidos. Teatro de Santa-Anna”. *El Siglo Diez y Nueve* (13 de febrero, 1844), p. 3. Asimismo, la obra fue interpretada el 21 de enero de 1852 en el Teatro Nacional como parte del Beneficio de María Cañete: “Diversiones públicas. Gran Teatro Nacional. Beneficio de María Cañete”. *El Siglo Diez y Nueve* (21 de enero, 1852), p. 4.

²² *Overtura en la Ópera La Baronesa de Joux. Por M. Covarrubias. S.e., s.f., s.l.* [partitura].

²³ *Partitura de la Misa de 2.ª clase á Cuatro voces y coros, Por el aficionado Manuel Covarrubias. S.e., 1858, s.l.* [manuscrito].

²⁴ Alma Delia Guerola, “Canciones de salón en Veracruz en el siglo XIX”. *Heterofonía*, 126 (enero-junio 2002), p. 133.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Manuel Covarrubias, *El vestido azul. Canción compuesta por Manuel Covarrubias quien tiene la honra de dedicarla a la Señorita Dª. Guadalupe Godoy. S.e., México, 1850.* [Partitura].

además: “un himno” (1845),²⁷ otra obertura, *La victoria* (1852)²⁸ y un aria para barítono de *La baronesa de Joux* (¿1876?)²⁹ lo que podría comprobar que al menos escribió también otra ópera. Octavio Sosa en su *Diccionario de la ópera mexicana*, sin dar mayores referencias, afirma que *La Palmira* es una ópera en dos actos, lo mismo que *Bertha*, la que sería su cuarta ópera.³⁰ Adicionalmente, su nombre aparece dentro de la lista de socios aficionados de la Sociedad Filarmónica Mexicana.³¹ Lo recopilado hasta el momento del catálogo musical de Covarrubias nos muestra a un compositor autonómado y al que se le alude varias veces como “aficionado”, que produjo obras en el transcurso de casi cuarenta años (de 1838 a 1876), y cuyas oberturas se ejecutaron más de una vez en los teatros importantes de la capital.

Paralelamente a lo anterior, diversas fuentes decimonónicas mencionan también un “Manuel Covarrubias” archivero de la Cámara de Diputados que acaso sea el mismo compositor de *Reynaldo y Elina*. De este personaje se sabe que habría llegado a laborar en la Cámara hacia 1849 y que a través de ascensos obtuvo dicha plaza en 1856.³² Según el registro de su certificado de matrimonio en el Sagrario Metropolitano, éste se celebró el 20 de febrero de 1855 con la señorita María Concepción Yturriaga. En dicho documento se le menciona como de 42 años, por lo que habría nacido en 1813.³³ Asimismo, existe su registro de defunción, también ante el Sagrario Metropolitano, acaecida el 10 de noviembre de 1879 en la Ciudad de México.³⁴ Tal registro asienta que murió de pulmonía a los 69 años, por lo que habría nacido en 1810.³⁵

64 |

Aún falta verificar si el compositor y el archivero son el mismo personaje; los datos encontrados hasta el momento no permiten concluir nada al respecto. Sin

²⁷ Compuesto para la celebración del 15 de septiembre de 1845, dicha obra no llegó a estrenarse: “Secretaría de la Junta Patriótica. Sesión de 9 de Setiembre de 1845”. *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (24 de septiembre, 1845), p. 2; “Secretaría de la Junta Patriótica. Sesión extraordinaria de 12 de Setiembre de 1845”. *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (25 de septiembre, 1845), p. 3.

²⁸ Estrenada el 3 de enero de 1852 en el Teatro Santa Anna: “Gran Teatro de Santa-Anna. Función extraordinaria a beneficio de A. Santacruz y A. Castañeda para la noche del sábado 3 de Enero de 1852”. *El Monitor Republicano* (3 de enero, 1852), p. 4.

²⁹ Presentada en versión para voz y piano en el Casino Español el 15 de enero de 1876. “El Casino Español”. *El Siglo Diez y Nueve* (10 de enero, 1876), p. 3; “El Casino Español”. *La Iberia* (23 de enero, 1876), p. 3.

³⁰ Octavio Sosa, *Diccionario de la ópera mexicana*. Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2005, pp. 100-101.

³¹ “Lista alfabética De los Socios aficionados de la Sociedad Filarmónica Mexicana”. *La Armonía* 4 (15 de diciembre, 1866), p. 32.

³² “Necrología”. *La Patria* (14 de noviembre, 1879), p. 3.

³³ “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Manuel Covarrubias and Ma. Concepcion Yturriaga, 1855”, en *FamilySearch. Base de datos con imágenes*. 28 de julio, 2015 [En línea]: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JHLS-FYW> [Consulta: 8 de septiembre, 2016].

³⁴ “Al vuelo”. *La voz de México* (13 de noviembre, 1879), p. 3; “Necrología”. *La Patria* (14 de noviembre, 1879), p. 3; “Cronica Parlamentaria. Camara de Diputados. Sesión del día 26 de Noviembre de 1879”. *El Siglo Diez y Nueve* (27 de noviembre, 1879), p. 2.

³⁵ “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Manuel Cobarrubias, 1879”, en *FamilySearch. Base de datos con imágenes*. 28 de julio, 2015 [En línea]: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:ND3D-QXM> [Consulta: 8 de septiembre, 2016].

embargo, con lo que se sabe de ambos sí es posible decir que las fechas coinciden a la perfección: de haber nacido en 1810 o 1813, habría tenido 25 o 28 años cuando compuso *Reynaldo y Elina*, y habría muerto unos tres años después de componer *La baronesa de Joux*. Asimismo, quizá el que se haya desempeñado como archivero, es una de las razones por las que el propio Covarrubias se autonombra “aficionado”.

Regresando a la obra. Hacia el siglo XIX la ópera se convirtió en un fenómeno importante para la burguesía: fue un lugar privilegiado para socializar y para adquirir prestigio social, pero también fue el aparato ideológico perfecto para llegar a toda la masa de la población. El que haya proliferado un buen número de óperas compuestas abordando el tema de “la confrontación moral entre tiranía y libertad, y la capacidad del individuo, adecuadamente inspirado, para corregir errores evidentes” es muestra de ello.³⁶ Igualmente, la constante censura que gobernantes y clero impusieron sobre los libretos argumenta en ese mismo sentido, y evidencia la conciencia que hubo de que la ópera podía convertirse en “una forma codificada de subversión política”.³⁷

Parecería aventurado afirmar que la ópera llegaba a toda la población independientemente de su estrato social, pero no es así. Desde que los teatros se abrieron al público, los empresarios buscaron llegar también a las clases bajas, por la única razón de que sólo con los ilustrados pudientes no llenaban su teatro. Ello sin mencionar que los espectáculos teatrales, entre los que se puede incluir la ópera, fueron la diversión pública principal para la gran masa de la población en una época en la que no había radio, televisión ni internet.

Especialmente desde la tercera década del siglo XIX, la ópera italiana fue sumamente aceptada, seguida y aplaudida por la sociedad mexicana; “ocupaba la atención pública y llevaba hasta el frenesí a los *dilettanti*” —afirmaba Guillermo Prieto en sus *Memorias de mis tiempos*—.³⁸ Lo anterior aconteció dentro y fuera de los teatros y en todos los estratos sociales, desde reuniones diplomáticas de la alta sociedad hasta corridas de toros, pasando incluso por celebraciones religiosas. El historiador Luis Reyes de la Maza escribe:

La ópera se convirtió en el espectáculo favorito de los capitalinos y Rossini en el compositor de moda [...] en México apenas se comenzaba a conocer al “Cisne de Pésaro”, y sus admiradores lo eran tanto, que no podían aguantarse su entusiasmo y en plena representación comenzaban a cantar al igual que las sopranos y los tenores, causando con esto molestias a los demás asistentes [al teatro]. *Semíramis* y la *Cenerentola* se escuchaban por todas partes de la capital, desde el proscenio del [Teatro] Principal en

³⁶ Daniel Snowman, *La ópera. Una historia social*. (trad. Ernesto Junquera). Fondo de Cultura Económica/Siruela, México, 2013, p. 147 [Arte Universal]. Algunas de las óperas que pueden ejemplificar lo dicho son: Gluck, *Orphée et Eurydice* (1774); Mozart, *Le nozze di Figaro* (1786); Beethoven, *Leonore* (1805)—posteriormente habría de ser revisada como *Fidelio* (1814)—; Rossini *Il barbiere di Siviglia* (1816), *La Cenerentola* (1817) y *Guillaume Tell* (1829); Bellini *I Capuletti e i Montecchi* (1830), *La sonnambula* (1831); Donizetti, *L'elisir d'amore* (1837), *Lucia de Lammermoor* (1835).

³⁷ D. Snowman, *op. cit.*, p. 166.

³⁸ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*. Porrúa, México, 2004, p. 152 [Sépan cuantos, 481].

las voces de la Masini y de Galli, hasta en el estridente silbido de los vagos apostados al pie de un faro en las esquinas.³⁹

La compañía de Galli llegó a México en 1831 en el contexto ya descrito. En este escenario de precariedad e invalidez interna, el reconocimiento y apoyo internacionales se convirtieron entonces en asuntos vitales para la subsistencia de la nación. Para conseguirlos fue necesario acercarse a Europa con el fin de ganarse “un lugar digno entre el concurso de las naciones civilizadas”.⁴⁰ Importar y adoptar “las costumbres, la crianza, las artes, y las riquezas de los pueblos ilustrados [*sic*]”⁴¹ fue un intento institucionalizado de presentar al país ante el mundo como una nación moderna, civilizada y alejada de la “barbarie” precortesiana, y de generar internamente la conciencia de la necesidad de ser como los países “civilizadores”.

Esta dinámica explica la presencia de la ópera italiana en México y la presencia de la Compañía Galli desde 1831 hasta 1837. El *Diario del Gobierno de la República Mexicana* se ufanaba en febrero de 1838:

Las bellas artes, la música por ejemplo, ¿no han reflejado mejoras de consideracion? Y estas ¿no prueban un adelanto del buen gusto, de la ilustracion? Hoy existe en Mexico una ópera italiana, elogiada por inteligentes europeos: toda señorita de medianas riquezas se familiariza con las brillantes composiciones de Rossini, los sentimentales de Bellini, y las de otros maestros acreditados de la escuela italiana.⁴²

66 |

Con ello podemos comenzar a respondernos por qué en el México convulso y de enorme complejidad de 1838 Manuel Covarrubias y Gabino F. Bustamante compusieron una ópera de tales dimensiones y en un perfecto estilo italiano. Pero podría haber más, si consideramos ahora la filiación política de los involucrados.

Como ya fue expuesto, Bustamante fue un político abiertamente liberal que desarrolló el libreto a partir de la publicación española de la imprenta de Mariano de Cabrerizo. Este personaje, editor en Valencia, era un autodenominado defensor de la Constitución de Cádiz de 1812, y formó parte de la revolución de 1820 contra los absolutistas. Tras el Trienio Liberal en España (1820-1823) fue encarcelado durante dos años, acusado de ser cabeza de los revolucionarios de Valencia, de pervertir con sus libros prohibidos a la juventud y causar mucho daño a la religión. Vale la pena mencionar que tanto la edición de 1820 como la de 1836 de *Reynaldo y Elina* junto a *El marido mimado* se publicaron durante gobiernos liberales en España; la primera durante el Trienio Liberal, la segunda a la muerte de Fernando VII.⁴³

³⁹ Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la Independencia. (1810-1839)*. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma México, México, 1969, pp. 31-32.

⁴⁰ Anne Staples, “Una sociedad superior para una nueva nación”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y vivencias. El siglo XIX*. El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2005, tomo IV, p. 309.

⁴¹ “Civilizacion”. *El Iris* (3 de junio, 1826), p. 80.

⁴² “Departamento de Veracruz. Febrero 7 de 1838”. *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (28 de febrero, 1838), p. 2.

⁴³ M. de Cabrerizo y Bascuas, *op. cit.*, pp. XV, 59, 140.

Por otro lado, también encontramos características de filiación liberal tanto en Pigault-Lebrun como en Jean-Nicolas Bouilly. La obra del primero fue una de las vías por las que el pensamiento de Voltaire se difundió a la gente común del pueblo francés durante la primera mitad del siglo XIX.⁴⁴ Por su parte, el segundo fue un liberal muy cercano al Conde de Mirabeau.⁴⁵ Es ampliamente conocido el papel que tanto Voltaire como Mirabeau tuvieron en la Revolución Francesa. Aquí vuelve a surgir la pregunta, ¿y Manuel Covarrubias? De él aún no lo sabemos.

Si desde esta perspectiva ahora nos adentramos un poco en la historia de *Reynaldo*, podemos apreciar que esta obra también puede contarse entre las óperas decimonónicas que —según el dicho de Snowman— versan sobre la disputa entre la tiranía y la libertad que se resuelve a partir de la intervención de un líder inspirado.⁴⁶ No sólo la trama, cada uno de los personajes de la ópera puede considerarse un prototipo semiótico reconocible por la gente del pueblo. Los protagonistas, Reynaldo y Elina encarnan la rebelión progresista, merced a su valentía, su inteligencia y sobre todo su amor, contra el conservadurismo de las costumbres religiosas y las leyes civiles del pueblo inca y sus salvaguardas Villuma y Anaís —la sacerdotisa principal—; bajo su liderazgo el pueblo obtiene también la victoria sobre el extranjero invasor. Cora y Meloe son sacerdotisas jóvenes e inocentes destinadas a cumplir acriticamente sus votos y los deberes que les han sido impuestos, hasta que líderes visionarios les muestran un camino nuevo. Para finalizar, el caso de Madama Berval es peculiar por su inserción en la obra a manera de *pasticcio*; en la trama de la ópera no tiene un papel dramático claro, no obstante, el personaje podría estar cargado de la esencia feminista, visionaria y progresista que posee la madre de Elena Merval en *El marido mimado*.

67 |

En el libreto tampoco es desdeñable dirigir la atención hacia el hecho de que la trama se desarrolla en medio de un remanente del pueblo inca. Si bien es cierto que se incluyen algunos rasgos de la cultura histórica, en realidad se trata de un relato ficticio. Ello es irrelevante, lo es que es preciso atender es la alusión explícita a un pueblo amerindio oprimido por los españoles, que ha de ser liberado por otro europeo en alianza con una india nativa. En este mismo sentido podría considerarse la mención en la ópera de Bartolomé de Las Casas, fraile protector de los indios en México, y del Grande Capana, valiente héroe ficticio indio fundador de la nación inca.⁴⁷

En resumen, desde una postura ideológica liberal, *Reynaldo y Elina* podría contener un mensaje codificado e indoctrinador a transmitir en medio del gobierno conservador de Valentín Gómez Farías. Éste podría ser: Reynaldo y Elina, un francés y una mujer nativa, india, se alzan como héroes al liberar a su nación no sólo de la opresión española, sino también del yugo del gobierno centralista y de la religión católica.

⁴⁴ Priscilla Bastien, *La diffusion des idées voltairiennes au XIXe siècle: Pigault-Lebrun* (dir. Alain Tichoux). Université McGill, Département de langue et littérature françaises, Montréal, Canadá, 1997, p. 4. [Tesis de maestría].

⁴⁵ Pierre Larousse, “Jean Nicolas Bouilly”, en *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. [En línea] http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/notices/bouilly-n.html [Consulta: 20 de noviembre, 2016].

⁴⁶ D. Snowman, *op.cit.*, p. 147.

⁴⁷ En la ópera sólo se le menciona de nombre, en la novela se narra su historia completa. *Reynaldo y Elina*, *op. cit.*, pp. 66-81.

El considerar esta perspectiva ideológica liberal quizá explique el por qué las publicaciones españolas de 1820 y 1836 incluyen las obras de Pigault-Lebrun y de Bouilly en el mismo ejemplar. Posiblemente también sea la razón por la que llegó a manos de Covarrubias y Bustamante, por la que la eligieron para desarrollar su argumento, y nos dé una pista de porqué los autores incluyeron un personaje de la segunda novela en su libreto basado en la primera sin la menor razón dramática aparente.

Aunado a esto, es preciso reflexionar también sobre el hecho de que no haya referencias al estreno de esta obra. En efecto ¿no se estrenó?, ¿o se habrá presentado únicamente en el ámbito privado? ¿Cómo es que el autor del artículo del *Panorama de las señoritas* de 1842 oyó el ensayo de Don Manuel?⁴⁸ Probablemente Covarrubias consideró a la compañía Galli para representar su ópera, plan que no pudo llevarse a cabo porque tal compañía se disolvió hacia principios de 1838. Por supuesto, un elemento más a considerar es que el estreno no se realizó debido a los conflictos políticos del momento. Adicionalmente, teniendo al invasor francés en casa, no era para nada viable presentar una ópera donde el héroe europeo fuera de ese mismo país, por más que ayudara a libertar al pueblo del yugo español, cuando además, España acababa de reconocer la independencia de México en diciembre de 1836. Si se trataba, con esta ópera, de adoctrinar al pueblo en contra del yugo de la Iglesia y el gobierno centralista, el bando promulgado por Santa Anna en el que se castigaba con cárcel a todas las manifestaciones que se considerara sediciosas, anárquicas o que insultaran a la autoridad, simplemente pudo haber evitado que Covarrubias, Bustamante o empresario alguno, arriesgara su suerte intentando presentar la obra en público.

68 |

A todo lo anterior se puede agregar una razón más por la que quizás la obra no se estrenó. La experiencia vivida con el Taller de Ópera de la Facultad de Música de la UNAM en el montaje de esta ópera muestra la enorme complejidad de reunir y articular todos los elementos necesarios para su puesta en escena: selección y estudio con solistas, conformación y trabajo con el coro y la orquesta, elaboración de partituras, diseño y elaboración de escenografía, vestuario y maquillaje, búsqueda de espacios para estudio y teatro para funciones, obtención de financiamiento económico, etc. Si con la participación de alumnos, profesores, administrativos y trabajadores de la UNAM, su infraestructura y sus recursos, amén de todas las herramientas tecnológicas disponibles hoy en día, el trabajo fue vasto, arduo y prolongado, en las condiciones ya narradas que imperaban en 1838 la empresa se antojaba imposible.

No obstante las nuevas piezas que se agregan ahora al rompecabezas de esta obra y a su contexto histórico, aún hay preguntas abiertas que con la información disponible hasta el momento no pueden responderse; la investigación debe continuar. *Reynaldo y Elina*, musicalmente es una pieza con buena factura y belleza, vocalmente es una obra demandante. El estudio de la partitura evidencia un compositor con un buen oficio en el quehacer operístico y con vena para la composición de melodías, que estuvo perfectamente bien familiarizado con el estilo italiano belcantista. *Reynaldo y Elina* pertenece a los inicios que apenas comenzamos a iluminar de ese siglo operístico italiano en la historia de la música de México. Las posibilidades que nos ofrece Manuel Covarrubias se avizoran apetecibles.

⁴⁸ *Panorama*, op. cit., p. 296.

REFERENCIAS

- “Al vuelo”. *La voz de México* (13 de noviembre, 1879), p. 3.
- “Año de 1870”. *El Municipio Libre* (11 de octubre, 1883), p. 1.
- BASTIEN, Priscilla, *La diffusion des idées voltairiennes au XIXe siècle: Pigault-Lebrun* (dir. Alain Tichoux). Université McGill/Département de langue et littérature françaises, Montréal, Canadá, 1997, 102 pp. [Tesis de maestría].
- BOUILLY, Jean-Nicolas, “Excès de Prévenances”, en *Les Jeunes Femmes*. Schrämbl, Viena, vol. 2, 1821, pp. 219-247 [1.^a ed., 1817] [En línea]: https://books.google.com.mx/books?id=S9pPAAAcAAJ&clpg=PA246&cots=Au4JewU_zq&dq=bouilly%20merval&hl=es&pg=PA246#v=onepage&q=bouilly%20merval&cf=false [Consulta: 7 de septiembre, 2016].
- BUSTAMANTE, Gabino F., “Ópera mexicana”. *La Armonía*, 10 (15 de marzo, 1867), pp. 73-76.
- CABRERIZO Y BASCUAS, Mariano de, *Memorias de las vicisitudes políticas de D. Mariano Cabrerizo y Bascuas*. Imprenta de los señores Ferrer y Aisa, antes de Cabrerizo, Valencia, 2.^a ed., 1862, 174 pp. [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/memorias-de-las-vicisitudes-politicas-de-d-mariano-cabrerizo-y-bascuas--0/> [Consulta: 27 de diciembre, 2016].
- “Candidaturas”. *La Iberia* (16 de diciembre, 1868), p. 3.
- “Civilizacion”. *El Iris* (3 de junio, 1826), p. 80.
- “Cronica Parlamentaria. Camara de Diputados. Sesion del dia 26 de Noviembre de 1879”. *El Siglo Diez y Nueve* (27 de noviembre, 1879), p. 2.
- “Departamento de Veracruz. Febrero 7 de 1838”. *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (28 de febrero, 1838), p. 2.
- “Diversiones públicas. Gran Teatro Nacional. Beneficio de María Cañete”. *El Siglo Diez y Nueve* (21 de enero, 1852), p. 4.
- “El Casino Español”. *El Siglo Diez y Nueve* (10 de enero, 1876), p. 3.
- “El Casino Español”. *La Iberia* (23 de enero, 1876), p. 3.
- “El Monitor Republicano”. *Boletín Republicano* (2 de julio, 1867), p. 3.
- “Elecciones”. *El Siglo Diez y Nueve* (30 de enero, 1861), p. 4.
- “Elecciones de Ayuntamiento”. *La Iberia* (21 de diciembre, 1869), p. 3.
- “Gran teatro de Santa Anna”. *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (10 de febrero, 1844), p. 4.
- “Gran Teatro de Santa-Anna. Funcion extraordinaria a beneficio de A. Santacruz y A. Castañeda para la noche del sábado 3 de Enero de 1852”. *El Monitor Republicano* (3 de enero, 1852), p. 4.
- GUEROLA, Alma Delia, “Canciones de salón en Veracruz en el siglo XIX”. *Heterofonía*, 126 (enero-junio 2002), pp. 131-133.
- “Honor al verdadero patriotismo”. *El Monitor Republicano* (29 de agosto, 1867), p. 3.
- “La Sociedad filarmónica.” *La Iberia* (7 de abril, 1868), p. 3.
- LAROUSSE, Pierre, “Jean Nicolas Bouilly”, en *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. [En línea] http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/notices/bouilly-n.html [Consulta: 20 de noviembre, 2016].
- “Lista alfabetica De los Socios aficionados de la Sociedad Filarmónica Mexicana”. *La Armonía* 4 (15 de diciembre, 1866), p. 32.
- “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Manuel Cobarrubias, 1879”, en *FamilySearch. Base de datos con imágenes*. 28 de julio, 2015 [En línea]: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:ND3D-QXM> [Consulta: 8 de septiembre, 2016].
- “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970. Manuel Covarrubias and Ma. Concepcion Yturriaga, 1855”, en *FamilySearch. Base de datos con imágenes*. 28 de julio, 2015 [En línea]: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JHLS-FYW> [Consulta: 8 de septiembre, 2016].
- “Ministerio de Hacienda y Credito Publico. Seccion 5.^a-Circular”. *El Monitor Republicano* (9 de agosto, 1867), p. 2.
- “Necrología”. *La Patria* (14 de noviembre, 1879), p. 3.
- Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario*. Imprenta de Vicente García Torres, México, 1842, 540 pp.

- PIGAULT-LEBRUN (Charles-Antoine Guillaume Pigault de l'Épinoy), "Théodore, ou Les Peruvians", en *Les cent vingt jours ou les quatre nouvelles*. Barba, París, 1800, vol.1, 200 pp.
- PRIETO, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*. Porrúa, México, 2004, 479 pp. [Sepan cuantos, 481]. "Redactores". *El Elector* (18 de abril, 1869), p. 1.
- Reinaldo y Elina, ó *La sacerdotisa peruana* (trad. Antonia Tovar y Salcedo). Imprenta de Cabrerizo, Valencia, 1836, 256 pp. [En línea]: https://books.google.com.mx/books?id=CnGi9a7yn3IC&lpq=PA253&ots=j_oibcgUD2&dq=Sacerdotisa%20Peruana&hl=es&pg=PA253#v=onepage&q=Sacerdotisa%20Peruana&f=false [Consulta: 7 de septiembre, 2016].
- "Remitidos. Teatro de Santa-Anna". *El Siglo Diez y Nueve* (13 de febrero, 1844), p. 3.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *El teatro en México durante la Independencia. (1810-1839)*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1969, 429 pp.
- Reynaldo y Elina o *La sacerdotisa peruana* (1838), *ópera en tres actos del compositor mexicano Manuel Covarrubias. Libreto de Gabino F. Bustamante* (Taller de Ópera FaM-UNAM). Sala Miguel Covarrubias-Centro Cultural Universitario, Ciudad de México, 26-27 de mayo, 2018, 9 pp. [Programa de mano].
- Reynaldo y Elina, ó *La sacerdotisa peruana. Novela histórica traducida del francés por Doña Antonja Tovar y Salcedo*. Imprenta de Estévan, Valencia, 1820, 228 pp. [En línea]: https://books.google.com.mx/books?id=b_jzAgSyd5EC&lpq=PP11&ots=CgvUqYFqaN&dq=Sacerdotisa%20Peruana&hl=es&pg=PP11#v=onepage&q=Sacerdotisa%20Peruana&f=false [Consulta: 7 de septiembre, 2016].
- RIVA PALACIO, Vicente (ed.), *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artísticos, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*. Cumbre, México, 17.^a ed., s.f., tomo VII, 451 pp. [1.^a ed.: 1884].
- ROMERO, Jesús C., "Bustamante, Gabino F.". *Carnet Musical*, 4, VII (abril, 1951), pp. 127-128.
- "Secretaría de la Junta Patriótica. Sesión de 9 de Setiembre de 1845". *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (24 de septiembre, 1845), p. 2.
- "Secretaría de la Junta Patriótica. Sesión extraordinaria de 12 de Setiembre de 1845". *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (25 de septiembre, 1845), p. 3.
- SNOWMAN, Daniel, *La ópera. Una historia social* (trad. Ernesto Junquera). FCE/Siruela, México, 2013, 694 pp. [Arte Universal].
- SOSA, Octavio, *Diccionario de la ópera mexicana*. INBA/CONACULTA, México, 2005, 364 pp.
- STAPLES, Anne, "Una sociedad superior para una nueva nación", en Pilar Gonzalbo Aizpuru (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y vivencias. El siglo XIX*. El Colegio de México/FCE, México, 2005, tomo IV, pp. 307-332.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, "Los primeros tropiezos", en Centro de Estudios Históricos (ed.), *Historia general de México*. El Colegio de México, México, versión 2000, 9.^a ri., 2008, pp. 525-582.

PARTITURAS

- COVARRUBIAS, Manuel, *El vestido azul. Canción compuesta por Manuel Covarrubias quien tiene la honra de dedicarla a la Señorita D^a. Guadalupe Godoy. S.e.*, México, 1850 [partitura].
- COVARRUBIAS, Manuel, *La estrella*. (Edición de Alma D. Guerola y Arnoldo Vázquez Díaz). *Heterofonía*, 126 (enero-junio 2002), pp. 106-108 [partitura].
- COVARRUBIAS, Manuel, *La palmera. Overtura para Forte-Piano. por M.C. S.e., s.f., s.l.*, pp. 87-102 [partitura].
- COVARRUBIAS, Manuel, *Overtura en la Ópera La Baronesa de Joux. Por M. Covarrubias. S.e., s.f., s.l.* [partitura].
- COVARRUBIAS, Manuel, *Partitura de la Misa de 2.^a clase á Cuatro voces y coros, Por el aficionado Manuel Covarrubias*. 1858, s.l. [manuscrito].
- COVARRUBIAS, Manuel, *Reynaldo y Elina, ó la Sacerdotiza Peruana. Ópera en 3 actos Por el aficionado M. Covarrubias*. 1838, s.l. [manuscrito].

LAS PRÁCTICAS MUSICALES EN LOS INSTITUTOS DE EDUCACIÓN SECUNDARIA FEMENINA DEL PORFIRIATO COMO FUENTE DOCUMENTAL PARA EL ESTUDIO DEL ARTE DEL PIANO: EL CASO DEL LICEO DE NIÑAS DE AGUASCALIENTES

BERNARDO JIMÉNEZ CASILLAS

INTRODUCCIÓN

En el México independiente, la cuestión de la educación secundaria femenina ocupó un lugar de gran importancia dentro de la agenda política del liberalismo, como demuestran los acalorados debates en torno al tema que sólo hasta mediados del siglo XIX comenzaron a dar visos de solución. Bajo el entendido que una mujer estaba “destinada a ser buena madre y directora inteligente de la educación doméstica”, los grupos liberales consentían en la necesidad de la educación femenina, pues consideraban que “mantenerla en la ignorancia traería consecuencias negativas para el país”;¹ ahora bien, lo anterior no significaba que se tuviera pensado educar a este sector de la población “hasta los niveles superiores”, pues ello trastocaría los rígidos roles sociales que tradicionalmente se habían establecido para cada género: la excesiva educación de las mujeres se consideraba como una potencial amenaza para los intereses de los hombres de seguir siendo “[proveedores] de la esfera familiar”, así como protagonistas de “la vida pública del país”.² Por lo anterior, puede decirse que, para los liberales, el *quid* del debate sobre la instrucción femenina no giraba en torno a si las mujeres debían o no recibir educación, sino hasta qué grado ésta se les debía impartir. La respuesta consentida entre este grupo político pasaba por “buscar [un] justo medio”; es decir, que si bien la mujer debía recibir educación, ésta no debía llegar más allá de la instrucción secundaria.³

Entre los triunfantes gobiernos liberales de mediados del siglo XIX, las primeras propuestas destinadas a resolver el tema de la educación secundaria femenina se dieron durante el gobierno interino de Ignacio Comonfort (1855-1857). Así, el 3 de abril

¹ Jesús Gómez Serrano y Francisco Javier Delgado Aguilar, *Aguascalientes. Historia breve* (preám. Alicia Hernández Chávez), Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, México, 2.ª ed., 2011, p. 178 [Fideicomiso Historia de las Américas/Historias Breves]; y Aurora Terán Fuentes, “Educación ‘Superior’ para señoritas. El Liceo de Niñas de Aguascalientes, siglo XIX”, en Luciano Ramírez Hurtado y Marcela López Arellano (coords.), *XII Seminario de Historia Regional. Nuevos acercamientos y perspectivas*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2018, p. 3.

² A. Terán Fuentes, *op. cit.*, pp. 2-3.

³ *Idem.*

de 1856, el gobierno de la república instituyó legalmente, en la Ciudad de México, “un plantel de educación secundaria para niñas”, que no llegaría a funcionar dadas las difíciles circunstancias políticas y sociales por las que entonces atravesaba el país.⁴ Pese al fracaso, la iniciativa dejó en claro el deseo de brindar a las mexicanas una formación que fuera más allá de la instrucción primaria, por lo que, a partir de entonces, dar cabida a la educación femenina se constituyó en “un reto inaplazable para los ideólogos y políticos de tendencia liberal” que ocuparon las sucesivas sillas presidenciales. De esto último dan fe, especialmente, el contenido tanto de las leyes orgánicas de Instrucción Pública de los años 1867 y 1869, como de la inauguración, en julio de este último año, de la Escuela Secundaria para Personas del Sexo Femenino.⁵

Los impulsos liberales que en materia de educación femenina se dieron durante la República restaurada (1867-1876) fueron continuados y consolidados a lo largo del porfiriato (1876-1911). Debido a que en aquel entonces la gran función social de la mujer todavía consistía en formar un hogar, era imperativo para el Estado proporcionarle a las mexicanas las herramientas necesarias para convertirse en extraordinarias amas de casa. Lo anterior puede constatarse al observar las materias que se impartían en la aludida escuela secundaria, en las cuales se advierte la intención de formar a una persona no sólo “con gusto por la lectura y la escritura”, con cultura general y conocimientos básicos de las disciplinas científicas, sino con “habilidades relacionadas con las artes [y] oficios propios de su género”.⁶ La música, por supuesto, era una de las artes que se incluían dentro del marco de virtuosismo que se buscaba inculcar.

72 |



FIGURA 1. “Maestra y alumnas en el interior del Liceo de Niñas”. Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA) (Aguascalientes), *Fondo Mario Trillo Quezada*, s. f.

⁴ María de Lourdes Alvarado, “La educación ‘secundaria’ femenina desde las perspectivas del liberalismo y del catolicismo, en el siglo XIX”. *Perfiles educativos*, 102, XXV (2003), p. 42.

⁵ *Ibid.*, pp. 42 y 46.

⁶ A. Terán Fuentes, *op. cit.*, p. 2.

No obstante las limitaciones educativas, las mujeres del porfiriato fueron ganando terreno en la vida pública. En buena medida, esto obedeció a que algunas academias de instrucción secundaria femenina daban como opción la formación magisterial entre aquellas estudiantes interesadas en convertirse en profesoras de primeras letras: una de estas escuelas fue el Liceo de Niñas de Aguascalientes. Inaugurado el 16 de septiembre de 1878, su fundación significó la apertura de nuevos y mejores horizontes para las mujeres hidrocálidas, “no sólo gracias al hecho de que muchas cursaron en él la carrera magisterial, sino sobre todo porque había inaugurado en [dicha ciudad] la época de la participación femenina en los asuntos de interés público”.⁷ De esta forma, Aguascalientes se integraba a la modernidad educativa que las facciones liberales habían visualizado muchos años atrás (figura 1).

EL ARTE DEL PIANO EN EL LICEO DE NIÑAS DE AGUASCALIENTES

De acuerdo con el primer plan de estudios del Liceo de Niñas de Aguascalientes, las cátedras impartidas en dicho plantel —incluida la música— podían ser voluntarias u obligatorias, de allí que la enseñanza en este instituto quedaba dividida en libre o forzosa: “libre para todas aquellas alumnas que no [indicaran] al inscribirse su intención de seguir el profesorado; forzoso para las que [mostrarán] tal resolución”.⁸ La música fue impartida desde el primer año de labores del liceo, indicándose su instrucción para los cuatro grados que integraban el original plan de estudios de aquellas alumnas que buscaban dedicarse al magisterio. El licenciado Cipriano Ávila (?-1910) fue el primer profesor encargado de impartir esta cátedra, la cual, al igual que las otras, tenía una duración de “por lo menos una hora, pudiendo prolongarse por acuerdo [expreso] de la Junta [Directiva de Instrucción Primaria] hasta media hora más” (figura 2).⁹

La instrucción de la música en esta escuela, además de incluir elementos de teoría musical, contemplaba la enseñanza de algún instrumento, siendo el piano uno de ellos.¹⁰ Esto último cobra gran relevancia si se contextualiza con el hecho de que, durante la existencia del liceo, no habría en esta ciudad ningún otro establecimiento gubernamental donde se impartiera la enseñanza de dicho instrumento. Debido a ello, no queda lugar a dudas del importantísimo papel que esta escuela secundaria jugó en el desarrollo del arte del piano de Aguascalientes.¹¹

73 |

⁷ J. Gómez Serrano y F. J. Delgado Aguilar, *op. cit.*, p. 179. El Liceo de Niñas se convertiría, en 1915, en la Escuela Normal para Profesoras.

⁸ Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario (BPCCB) (Aguascalientes), *Fondo Documentos*, sección “Liceo de Niñas”, (1878), exp. 688.

⁹ BPCCB (Aguascalientes), *Fondo Documentos*, sección “Liceo de Niñas” (1878), exps. 688, 698 y 699. Cipriano Ávila sería, años más tarde, profesor de piano de Manuel M. Ponce (1882-1948).

¹⁰ Se sabe que, para 1889, en la cátedra de música del Liceo de Niñas se impartía, además de solfeo y armonía, la enseñanza de violín, viola y violonchelo. *Cfr.* Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA) (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 15 (1889), exp. 12.

¹¹ En este texto se entiende por arte del piano a toda actividad musical desplegada en torno a la interpretación, enseñanza y composición de obras para dicho instrumento dentro de la tradición de la denominada música académica.



FIGURA 2. “Lic. Cipriano Ávila”. Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario (BPCCB) (Aguascalientes), *Fondo Alejandro Topete del Valle*, s. f.

74 |

El carácter gubernamental de dicha institución implicó que el registro de sus actividades se preservara en numerosos documentos que, si bien entonces respondían a necesidades puramente burocráticas y administrativas, ahora son fundamentales para el investigador. Estos oficios revelan aspectos puntuales de la enseñanza del piano que de otra forma serían casi imposibles conocer. Por ejemplo, esta instrucción no comenzó a impartirse sino hasta el segundo año de vida del establecimiento, según constata el *Anuario del Liceo de niñas, correspondiente al primer año de su fundación*:

La clase de Música, como debe suponerse, fue una de las más concurridas, así es que no solo asistieron a ella las alumnas inscritas a las demás cátedras, sino también muchas jóvenes de fuera del Establecimiento, aplicándose de tal manera al estudio, que casi todas concluyeron la teoría de este divino arte, y el suficiente número de lecciones de canto, para dedicarse con fruto el año entrante, al aprendizaje de piano ó cualquier otro instrumento.¹²

Particularmente interesante es la documentación generada en la época en que Fernando Villalpando (1844-1902) fue director de la cátedra de música de dicha institución (1887-1891). Gracias a estos oficios se sabe que, durante su primer año en funciones, se matricularon cuarenta alumnas a la clase de música, 22 de las cuales se inscribieron también a piano. Entre estas señoritas se pueden mencionar: María Pérez, Cecilia Bolado, María Vásquez, Luz Pérez, María Hackford, Soledad Ortiz, Juana Gómez, Concepción Aguado, Emilia Deleumeau y Mercedes Pérez; nombres

¹² “Anuario del Liceo de niñas, correspondiente al primer año de su fundación”. AHEA (Aguascalientes), *Fondo Folletería*, caja 1 (1879), sobre 48, pp. 3 y 4. Para el primer ciclo escolar se matricularon, a la clase de música, “56 señoritas [si bien] sólo permanecieron hasta la conclusión del año escolar 34 jóvenes, de las cuales dos únicamente dejaron de examinarse”. *Vid.* BPCCB (Aguascalientes), *Fondo Documentos*, sección “Liceo de Niñas”, (1879), exp. 705.

que actualmente nos dicen poco, pero que en aquellos años contribuyeron a consolidar la tradición pianística en tierra hidrocláida.¹³

Entre esta documentación, existe una serie de recibos que refieren a compras de partituras ordenadas por Villalpando, los cuales son de gran valía porque proporcionan una vista panorámica del repertorio para piano que entonces se enseñaba y tocaba, al mismo tiempo que permite observar el tipo de composiciones que moldearon la educación musical de las alumnas y, por extensión, de un determinado estrato social.¹⁴ Entre estos recibos, merecen especial atención aquellos expedidos por la compañía Durand & Schoenewerk. Editeurs de Musique, empresa que, al encontrarse establecida en París, permite ver el alcance de las redes comerciales —en materia cultural— que entonces tenía la ciudad de Aguascalientes (figura 3).

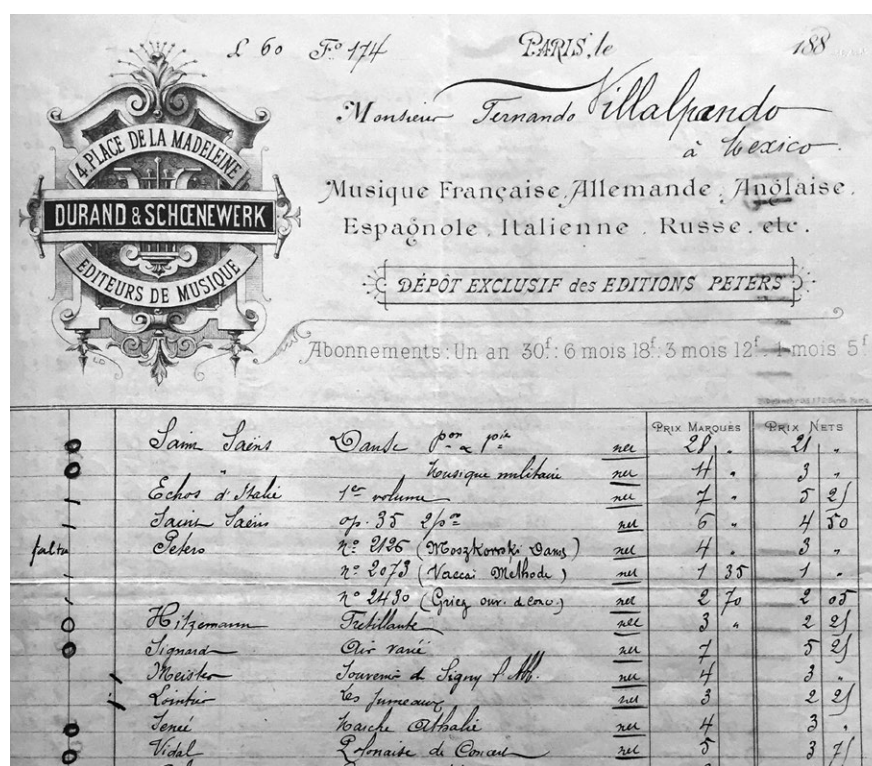


FIGURA 3. “Recibo de partituras compradas por Fernando Villalpando a la compañía Durand & Schoenewerk. Editeurs de Musique (fragmento)”. AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 15 (1889), exp. 25.

¹³ AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 13 (1887), exps. 8 y 39. Para tener una idea de la edad de la población que entonces asistía al Liceo, se sabe que para 1888 se matricularon “84 alumnas, de las cuales, 26 [tenían] de 10 a 15 años, 47 [pasaban] de 15, [y había] 6 de 20”. *Vid.* AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 14 (1888), exp. 42.

¹⁴ Estos recibos no solamente mencionan la compra de obras para piano, sino también para canto y piano, banda, orquesta y cuarteto. Sin embargo, las partituras para estas tres últimas dotaciones instrumentales no estaban destinadas al Liceo —o al menos su inmensa mayoría— sino a la Academia de Música, entonces dirigida también por Fernando Villalpando.

El repertorio para piano adquirido durante la gestión de Villalpando estuvo integrado, en su amplia mayoría, por obras de compositores franceses de la segunda mitad del siglo XIX, siendo entre ellos notoria la presencia de Camille Saint-Saëns (1835-1921) con casi tres decenas de piezas, a saber: “Souvenir d’Italie”/“Six Etude. Etude Wals”/“Danse 4/m[anos]”/“Septuor 4/m[anos]”/“3e Symph[o]nie 4/m[anos]”/“Roues 2/p[ianos]”/“Danse 2/p[ianos]”/“3e Symphonie 2/p[ianos]”/“Danse macabre 2/p[ianos]”/“Suite 2/p[ianos]”/“Menuet Orphée”/“Op. 35 2/p[ianos]”/“2e Mazurka”/“Le Cygne”/“Feuilles d’album 4/m[anos]”/“Danse 4/m[anos]”/“Preludio de la Deluge”/“Estudio No. 1”/“Estudio No. 2”/“Estudio No. 3”/“Le rouet d’omphale”/“Marcha Heroica”/“Valse capricho” [4/manos]/“La fiancée du Timbalier” [4/manos]/ “Rouet d’Omphale” [4/manos]/“Himno á Victor Hugo” [4/manos]/ “Obertura Princesa amarilla. 8 manos [2/pianos]”/“Phaeton. 4 manos [2/pianos]”.¹⁵

Otros compositores franceses —con sus respectivas obras— que aparecen en estas facturas son los siguientes:

- Édouard Lalo (1823-1892): “Ob[ertura] Fiesque [4/manos]”;
- Charles Delioux (1830-1880): “Transcripciones de los clásicos. 2.º y 3.º cuaderno”;
- Auguste Durand (1830-1909): “1.º Valse”/“Chacone”/“Annette”/“Feuilles d’album 4/m[anos]”;
- Ernest Guiraud (1837-1892): “Carnaval 4/m[anos], 2/p[ianos] 4/m[anos], 2/p[ianos] 8/m[anos]”/“2.º Suite [4/manos]”/“Ob[ertura] d’Arteveld [4/manos]”/“Ob[ertura] Piccolino [4/manos]”;
- Georges Bizet (1838-1875): “Heure d’enfants 3 [y] 11 4/m[anos]”;
- Adolphe David (1842-1897): “Chant du lansquenet”/“Ronde des folies”/ “Chant du lansquenet 4/m[anos]”;
- Jules Massenet (1842-1912): “1.º Suite [4/manos]”;
- Théodore Lack (1846-1921): “Napolitana 4/m[anos]”/“Cabaletta”/“Pendant la valse”/“Valse intime”;
- Benjamin Godard (1849-1895): “2e Valse”/“Novellozza”/“3e Gavotte”/“3.º Valse”/“Elegía, Scherzo-Capricho”.¹⁶

Llama la atención que Villalpando no haya solicitado obras de compositores de la talla de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin o Liszt. Semejante omisión pudiera deberse simplemente a que ya para entonces el liceo contara con algunas obras de dichos autores, pues ciertos periódicos de la época dan cuenta de la interpretación, por parte de alumnas o profesores, de algunas piezas de estos compositores.¹⁷ En cambio, en estos recibos sí aparecen —con sus respectivas composiciones— los siguientes autores de renombre:

¹⁵ AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 15 (1889), exps. 14 y 25.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Al respecto, destaca la reseña periodística realizada a un concierto celebrado en el Liceo de Niñas el 29 de diciembre de 1888. La nota dice así: “La Srita. Guadalupe Gonzalez que ha llegado á adquirir un verdadero dominio sobre el piano, ejecutó en este instrumento acompañada por la orquesta, el ‘Tercer concierto de Beethoven,’ con una maestría y una seguridad, dignas sólo

- Jean Baptiste Lully (1632-1687): “Gavotte”/“Menuet du Bougeois”;
- Georg Friedrich Händel (1685-1759): “3 Conciertos á 2 pianos. 4 manos [2/pianos]”;
- Luigi Boccherini (1743-1805): “Célebre minueto [4 manos]”;
- Carl Maria von Weber (1786-1826): “Ynvitation al valse”;
- Franz Schubert (1797-1828): “Menuet”/“Impromptu hongrois”;
- Robert Schumann (1810-1856): “Escenas infantiles”/“Álbum de la juventud”;
- Richard Wagner (1813-1883): “Marche Tannhauser 4/m[anos] y 2/p[ianos] 8/m[anos]”/“Marche Lohengrin 4/m[anos] y 2/p[ianos] 4/m[anos]”;
- Anton Rubinstein (1829-1894): “6.^a Barcarolle”.¹⁸

Al revisar el repertorio adquirido por el liceo en estos años, puede observarse que muchas de estas obras son para piano a cuatro manos, dos pianos cuatro manos, y dos pianos ocho manos, lo que indica que al menos una parte de la enseñanza se llevaba a cabo de manera grupal, o más precisamente, a partir de la ejecución en ensamble. Si se atiende al hecho de que en el liceo podían estar inscritas hasta 22 alumnas en un solo ciclo escolar —como fue el caso del primer año que laboró Villalpando—, es fácil ver que, además de constituirse como una herramienta pedagógica, el ensamble se convirtió en una necesidad para poder dar cabida a todas las discípulas.

Dar solución al problema de tener una elevada cantidad de alumnas y contar, en cambio, con un solo maestro, debió ser recurrente en la historia del liceo. Todavía para 1912, poco antes de convertirse en Escuela Normal, Arnulfo Miramontes (1881-1960) daría cuenta de las dificultades que él mismo atravesaba siendo maestro de piano:

[Debido a que las clases son impartidas a] alumnas de tres diferentes cursos y [a que] no puede del todo enseñarse colectivamente, [la enseñanza del piano] tiene que ser individual y por tal razón estar tan subdividida como sean las aptitudes de cada alumna; en la actualidad a cada una de ellas toca lección una vez por semana, por consiguiente si no se nombra ayudante a cuyo cargo estén las principiantes, más desatendidas quedarán y por consiguiente menos serán los adelantos alcanzados.¹⁹

de un consumado profesor en el arte”. Vid. “La distribución de premios en el Liceo de Niñas”, *El Instructor* (1 de enero, 1889), ed. Aguascalientes, p. 8. Se desconoce completamente quién fue esta pianista, si bien por el nivel de la obra ejecutada, es más probable que se tratase de una profesora y no de una alumna del Liceo. Cabe señalar que, a la fecha, esta nota es la única que reseña la interpretación de un concierto para piano y orquesta en el Aguascalientes porfiriano.

¹⁸ AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 15 (1889), exps. 14 y 25. Para el último año en que Villalpando ostentó el cargo de director de la cátedra de música, el Liceo de Niñas contaba con “187 Piezas de piano”, así como con diversos métodos para el desarrollo de la técnica pianística, entre los cuales se pueden citar: “Velocidad”, de Carl Czerny (1791-1857); “estudios [para] 4 manos”, de Henri Bertini (1798-1876); y “Agilité”, de Félix Le Couppey (1811-1887). Vid. AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 15 (1891), exp. 25 y caja 16 (1891), exp. 40.

¹⁹ “Oficio de Arnulfo Miramontes a la Directora del Liceo de Niñas”. AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 38 (1912), exp. 21, f. 158.

La afirmación de Miramontes de que la enseñanza del piano “[tenía] que ser individual y por tal razón estar tan subdividida como sean las aptitudes de cada alumna” es muy significativa, pues habla de su convicción de que solamente mediante la instrucción personalizada de este instrumento es como podían obtenerse los mejores resultados. Cabe señalar que esta forma de entender la enseñanza musical sintonizaba con la establecida en el *Proyecto de Ley Reglamentaria del Liceo de Niñas* de 1894. En este documento se menciona que, para la cátedra de música, se debía “formar un curso progresivo para que [éste quedara] completo al finalizar la carrera”;²⁰ si bien Miramontes parece entender este “curso progresivo” de forma individual, mientras que el *Proyecto de Ley* aparentemente lo hace contemplando al grupo de estudiantes en su totalidad.

Durante la dirección de Villalpando, el Liceo de Niñas contaba con cuatro pianos, lo cual no sólo permitía la ejecución musical de los ensambles recién aludidos, sino que facilitaba la realización anual de sus célebres distribuciones de premios en sus propias instalaciones.²¹ Una descripción sobre el espacio preparado para la entrega de estos galardones, así como de las obras que solían interpretarse en estas ceremonias, lo ofrece la siguiente reseña periodística:

A las siete y media de la noche penetramos al salón [del Liceo de Niñas] que con tanto gusto y elegancia improvisa cada año su digno director en el patio del establecimiento [...] A la derecha de los asientos destinados al Sr. Gobernador, diputados [y] catedráticos [...] se levantaba un tablado en donde se ostentaban como precioso *bouquet* las alumnas del Liceo, lo mismo que las señoras y señoritas que bondadosamente se presentaron á dar lucimiento al acto con su contingente musical.²²

Respecto a las obras para piano solo que estas “señoras y señoritas” ofrecieron —era costumbre también presentar piezas para distintos ensambles, siendo los más recurrentes los de voz y piano—, la reseña menciona lo siguiente: “la Srita. Cecilia Bolado [...] y las Sritas. Amanda y Micaela Anda, extasiaron [a] todos los presentes”: la primera, con la interpretación tanto de la “fantasía brillante sobre temas de Favorita que tocó al piano en unión del Sr. [profesor] Cipriano Ávila” como de “la ‘Napolitana’ que ejecutó sola”; las segundas, “con la fantasía de Macbeth, ejecutada a cuatro manos de un modo brillante”.²³

Como puede verse, las reseñas periodísticas hechas a las distribuciones de premios del liceo resultan ser un gran complemento a la documentación administrativa dejada por esta escuela secundaria. Aun cuando en su práctica totalidad en aquellos textos está exenta la crítica musical concienzuda —ésta se reduce a prodigar elogios a

²⁰ “Proyecto de Ley Reglamentaria del Liceo de Niñas”. AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 18 (1894), exp. 32, f. 15.

²¹ AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 16 (1891), exp. 40. En ocasiones, estas distribuciones de premios se llevaban a cabo en el Teatro Morelos, inaugurado el 25 de octubre de 1885.

²² Manuel Gómez Portugal, “La distribución de premios en el Liceo de Niñas”, *El Instructor* (1 de febrero, 1887), ed. Aguascalientes, pp. 7 y 8.

²³ *Ibid.*, p. 15.

los jóvenes pianistas— permiten ensanchar el conocimiento de qué piezas se tocaban y quiénes las interpretaban, con las añadidas lecturas en clave cultural y social que de esta información se desprende. Así mismo, permiten confirmar diversos aspectos pedagógicos, pues aquello que se llevaba al escenario —como es el caso de las interpretaciones a cuatro manos— era el reflejo del tipo predominante de instrucción pianística que existía en el liceo.

CONSIDERACIONES FINALES

El hecho afortunado de que se haya preservado un registro de las prácticas musicales realizadas en el Liceo de Niñas, tanto en documentos que entonces respondían a necesidades burocráticas, como en periódicos de la época que reseñaban los conciertos realizados en esta escuela secundaria, ha permitido que actualmente se tenga recopilado un *corpus* de información lo suficientemente extenso como para comenzar a construir, en Aguascalientes, una historia del arte del piano sostenida sobre sólidos cimientos.

Si bien el presente trabajo es apenas un primer acercamiento para la realización de este propósito, sus resultados dan cuenta de la posibilidad y viabilidad de estudiar el desenvolvimiento artístico del piano a partir de las prácticas musicales emanadas de un tipo de institución gubernamental que, a lo largo del país, legitimó los ideales culturales y los gustos musicales de la élite social porfiriana: sólo el tiempo dirá si el enfoque aquí propuesto es capaz de rendir frutos a largo plazo y si éstos —como es el deseo del autor de este artículo— podrán ser incorporados a la historiografía musical que trata sobre el estudio del arte del piano en México.

79 |

REFERENCIAS

- ALVARADO, María de Lourdes, “La educación ‘secundaria’ femenina desde las perspectivas del liberalismo y del catolicismo, en el siglo XIX”. *Perfiles educativos*, 102, XXV (2003), pp. 40-53.
- Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA) (Aguascalientes), *Fondo Folletería*, caja 1 (1879), sobre 48.
- AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 13, (1887), exp. 8.
- AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 13, (1887), exp. 39.
- AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 14, (1888), exp. 42.
- AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 15, (1889), exp. 12.
- AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 15, (1889), exp. 14.
- AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 15, (1889), exp. 25.
- AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 15, (1891), exp. 25.
- AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 16, (1891), exp. 40.
- AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 18, (1894), exp. 32.
- AHEA (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 38, (1912), exp. 21.
- Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario (BPCCB) (Aguascalientes), *Fondo Documentos*, sección “Liceo de Niñas”, (1878), exp. 688.
- BPCCB (Aguascalientes), *Fondo Documentos*, sección “Liceo de Niñas”, (1878), exp. 698.
- BPCCB (Aguascalientes), *Fondo Documentos*, sección “Liceo de Niñas”, (1878), exp. 699.
- BPCCB (Aguascalientes), *Fondo Documentos*, sección “Liceo de Niñas”, (1878), exp. 705.

- GÓMEZ PORTUGAL, Manuel, “La distribución de premios en el Liceo de Niñas”, *El Instructor* (1 de febrero, 1887), ed. Aguascalientes, pp. 7, 8 y 15.
- GÓMEZ SERRANO, Jesús, y Francisco Javier Delgado Aguilar, *Aguascalientes. Historia breve* (preám. Alicia Hernández Chávez), Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, México, 2.^a ed., 2011, 336 pp. [Fideicomiso Historia de las Américas/Historias Breves].
- “La distribución de premios en el Liceo de Niñas”, *El Instructor* (1 de enero, 1889), ed. Aguascalientes, p. 8.
- “Lic. Cipriano Ávila”. Biblioteca Pública Central Centenario Bicentenario (BPCCB) (Aguascalientes), *Fondo Alejandro Topete del Valle*, s. f.
- “Maestra y alumnas en el interior del Liceo de Niñas”. Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA) (Aguascalientes), *Fondo Mario Trillo Quezada*, s. f.
- “Recibo de partituras compradas por Fernando Villalpando a la compañía Durand & Schoenewerk. Editeurs de Musique (fragmento)”. Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA) (Aguascalientes), *Fondo Educación*, caja 15 (1889) exp. 25.
- TERÁN FUENTES, Aurora, “Educación ‘Superior’ para señoritas. El Liceo de Niñas de Aguascalientes, siglo XIX”, en Luciano Ramírez Hurtado y Marcela López Arellano (coords.), *XII Seminario de Historia Regional. Nuevos acercamientos y perspectivas*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2018, 10 pp.

CAPÍTULO 2.

MÚSICA DEL SIGLO XX

MARÍA CRISTINA MACOUZET MUÑOZ: NOVIA, ESPOSA Y VIUDA DE MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ. APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LAS MUJERES JUNTO A LA MÚSICA

LORENA DÍAZ NÚÑEZ

A Kitty. In memoriam

UN SILENCIO SONORO

Dice Sara Sefchovich:

Sucede en México, como supongo que pasa en todas las culturas, que existen ciertos temas sobre los cuales se guarda silencio. Y no porque alguien haya hecho explícita la prohibición de referirse a ellos, sino por un código cultural que así lo marca y que todos hemos hecho nuestro sin siquiera darnos cuenta. Uno de esos silencios se ha hecho, precisamente, en torno a las esposas de nuestros gobernantes. Yo añadiría que ese silencio abarca, de igual modo, a las esposas y viudas de nuestros compositores.¹

83 |



FIGURA 1. Kitty con flores (ca. 1938). Miguel Bernal Jiménez. Morelia.
Archivo Miguel Bernal Jiménez (AMBJ).

¹ Sara Sefchovich, “Prólogo”, en *La suerte de la consorte. Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*, Océano exprés, México, 2019, p. 13.

El silencio sobre la vida de aquellas mujeres implicaría omisión, pausa y olvido; un silencio que las ha convertido, así, en una suerte de figuras fantasmales. Ellas, las esposas de nuestros compositores: mujeres indispensables —como tantas otras— que han poblado el espacio doméstico de la vida privada en nuestras culturas, cuyo trabajo sin horario para la familia ha propiciado la transmisión de valores, la educación y los estilos de apego. Ellas, las esposas de nuestros compositores dieron amor, cobijo y apoyo en casa. Ellas, mujeres orquesta, musas también y mujeres apasionadas. Ellas —las esposas del siglo XX— una vez viudas, han conservado objetos valiosos para la memoria de nuestra cultura musical.

¿Por qué hemos esperado tanto tiempo para mirarlas, incorporarlas y reconocerlas? ¿Por qué tener que justificar que vale la pena hablar sobre las novias, esposas, amantes o viudas de célebres músicos mexicanos? Por derecho propio merecen figurar en el contexto histórico y emocional del quehacer artístico de sus maridos y merecen figurar —con su historia personal— como protagonistas de una época. La vida y la memoria de ambos, sus recuerdos y sus obras, han bordado, igualmente, una época.

El gran relato tradicional de la Historia (con mayúscula), había hecho invisible y silenciosa la contribución femenina a la cultura. A partir del movimiento feminista y el feminismo académico (1960) se prestó mayor atención a las mujeres como sujetos históricos. De la escuela de los Annales (Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel), a la nueva historia cultural (Peter Burke), la historia de la vida cotidiana (Philippe Ariès, Agnes Heller), la historia de la vida privada (Philippe Ariès, Georges Dubi), la historia de las mujeres (Joan W. Scott, Michelle Perrot) o la microhistoria (Carlo Ginsburg, Giovanni Levi), la historiografía aborda con mayor frecuencia temas aún poco atendidos como el que ahora presento.²

Después de trabajar varios años sobre la vida y la obra del compositor michoacano Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), publiqué en el año 2000 *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales* y propuse, en 2003, una relectura de su biografía: *Como un eco lejano. La vida de Miguel Bernal Jiménez*.³ Compositor, organista, director de coros y orquesta, profesor, investigador y, asimismo, musicógrafo católico, autor de un rico catálogo: cerca de doscientas obras en varios géneros; escribió una docena de libros y más de ciento cincuenta artículos hemerográficos.

La mayor parte de su vida transcurrió en Morelia, desde donde ejerció una influencia notable en todo el país a travéz de su música; de cursos, conferencias y conciertos; la publicación de la revista *Schola Cantorum* y la fundación de instituciones como el Conservatorio de las Rosas y el coro de Los Niños Cantores de Morelia. Así, su variada producción incluye no sólo música de concierto sino para la Iglesia: escribió principalmente para órgano, coro y orquesta. Adalid del movimiento de restauración de la música sacra, creó música en varios géneros y fue un profesor generoso cuya influencia es posible apreciar aun actualmente en la vida musical de México. Parte significativa de su obra pertenece al catálogo de obras emblemáticas y canónicas

² Pueden consultarse Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*. Alianza, Madrid, 2001 y Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

³ Lorena Díaz Núñez, *Como un eco lejano. La vida de Miguel Bernal Jiménez*. INBA/CONACULTA, Ciudad de México, 2003. [Teoría y Práctica del Arte. Ríos y Raíces].

del siglo XX. Compartió la estética del nacionalismo musical mexicano y, al mismo tiempo, dio a su música una personal visión hispanista. Es uno de los principales autores de música sacra, aunque su obra en ese género no es muy conocida por el público en general y es menos abundante en su catálogo que el repertorio destinado a las salas de concierto.

No obstante su inagotable laboriosidad, era escasamente conocido su quehacer metamusical vinculado con actividades religiosas y algunas posturas políticas de oposición al régimen posrevolucionario; parte de esa información la conocí en su archivo personal. En una de tantas sesiones de trabajo en el Archivo Miguel Bernal Jiménez, me recibió una bella y generosa mujer: era Kitty, de visita en México.⁴ Desde aquel jueves, cada vez que viajé a Morelia para investigar en algún repositorio, vi a Kitty; aunque debo decir que muchas veces me trasladé hacia allá sólo para encontrarme con ella. Entonces, poco a poco fuimos entretejiendo una sincera amistad: éramos cómplices del amor al mismo hombre. Sin darnos cuenta pisamos el terreno de las confidencias y, con gran dulzura, construimos una sororidad amorosa que ha dejado profunda huella en mí.

Una semana antes de morir Kitty me mandó llamar. En la catedral de Morelia fue la misa de cuerpo presente: en la misma catedral donde contrajo nupcias 79 años atrás. La textura sonora del mismo órgano, las voces de Los Niños Cantores de Morelia y la música de su esposo, dieron el último adiós a Kitty. Al final de la ceremonia —triste por ese lacrimoso instante, pero feliz por haber conocido a Kitty— sólo atiné a decir: las viudas, la última viuda de su generación.

85 |



FIGURA 2. *Lirio en la noche* (1939). Miguel Bernal Jiménez. Morelia. AMBJ.

⁴ Conocí a Kitty cuando preparaba mi primer manuscrito sobre el compositor, que fue publicado como *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*. Conservatorio de las Rosas/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”/ Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.

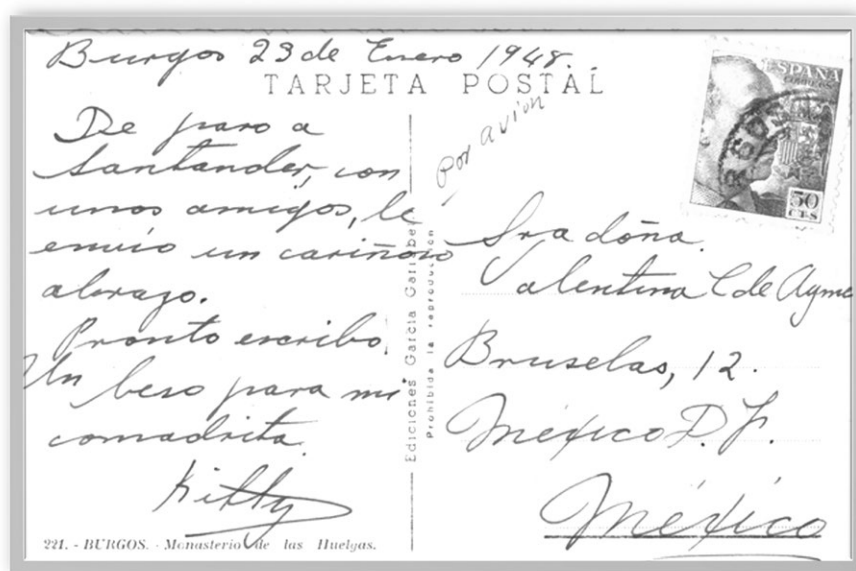


FIGURA 3. Postal desde Burgos, España (1948). AMBJ.

LOS PAPELES DE KITTY

86 | María Cristina Macouzet Muñoz nació en Morelia el 8 de noviembre de 1921, según su acta de nacimiento y su pasaporte; según su recuerdo, habría nacido un par de años después. Murió el 4 de octubre de 2019, a los 97 años. Kitty —Kittincito como la llamaba Bernal Jiménez— nos ha dejado abundantes documentos, ahora valiosas fuentes, que atestiguan el devenir de una vida a dúo: cartas, diario personal, tarjetas postales, libros y fotografías (muchas de ellas tomadas por Bernal Jiménez); papeles variados que dan cuenta no sólo del quehacer polifónico de Miguel Bernal Jiménez sino de una familia, una pareja y una mujer católicas en la primera mitad del siglo XX. Una familia, una pareja, un compositor y una mujer que profesaron sincera fe en Dios, que respiraron la intolerancia y la persecución religiosa características de la época; una época también de transformación y modernidad. Testigos fueron, igualmente, de la conciliación política entre el Estado y la Iglesia, la secularización paulatina del país y el colapso en ciernes de una época musical: crisis y declive de la música sacra que anunciaba el fin de un esplendor milenario. Los documentos creados por Kitty son fuentes todas ellas que construyen, asimismo, la “historia social del recuerdo”, de la que habla Peter Burke. Los “documentos del yo”, como les llaman los holandeses: papeles redactados en primera persona con tintes reveladores de heteroglosia.⁵

A la usanza de aquellos días, Kitty aprendió a ser madre viendo y escuchando a su mamá, a tías y abuelas. Junto a ellas —leyendo las revistas del hogar y pendiente de su instrucción religiosa— Kitty se hizo mujer. Supo que las esposas debían cocinar

⁵ Peter Burke, “Las voces de Mijail Bajtin”, en *¿Qué es la historia cultural?* Paidós Ibérica, Barcelona, 2006, pp. 72-73.

muy bien, atender los asuntos domésticos, cuidar al esposo, ser discretas y tener los hijos que mandara Dios. A los 17 años —cuando se casó con Miguel Bernal Jiménez, que tenía 30— su mundo se convirtió en su casa, en su marido y, muy pronto, en sus hijos. Al principio le intimidaba ser esposa de un hombre culto, famoso y muy guapo; sin embargo, ese temor pronto se desvaneció. Enseguida cambiaron la estufa de petróleo por una de gas —tal vez Dehler o Mabe— pero como todo el mundo, siguieron usando el calentador de agua alimentado por “combustibles” de serrín, bañados con petróleo: ese líquido violeta que al cabo del tiempo sería como agua bendita para el movimiento musical sacro. Con la nacionalización de la industria petrolera comenzaría el nuevo *modus vivendi* entre el Estado y la Iglesia:⁶ un acuerdo hacia la estabilidad política en el país. Luego del anticlericalismo revolucionario y de la Guerra Cristera, llegaba el momento para una mejor y más amplia expresión de la cultura musical sacra.

KITTY VESTIDA DE NOVIA

Kitty se enamoró de Miguel Bernal durante las posadas de 1937, un año antes de la nacionalización de la industria petrolera. Dos años después se hicieron novios: un buen día Miguel Bernal besó por vez primera a Kitty y ella enloqueció de amor. Entre besos —y papeles amarillos con una peculiar notación musical— llegó a Morelia el 30 de mayo de 1939. Aquél fue un día célebre: tuvo lugar el primer concierto de música colonial organizado en el país.⁷ Al regresar de Italia —donde estudió durante cinco años en la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra, obteniendo tres posgrados: en órgano, composición sacra y canto gregoriano— Bernal Jiménez constató el descubrimiento del Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Un afortunado descubrimiento hecho a distancia, mientras estudiaba paleografía musical en las aulas de la *scuola*. A partir de entonces, quedó abierta una nueva senda de investigación en el país. Ocho meses después, Miguel y Kitty contrajeron matrimonio.

La boda fue en la catedral de Morelia: un lugar privilegiado para contraer nupcias. Fue un hecho lógico que se casaran en ese magnífico recinto, pues Bernal Jiménez era un músico atento a las disposiciones del rescripto *Tra le sollecitudine*, promulgado por Pío X en 1903; un rescripto que promovía la reforma de la música sacra tan vapuleada a finales del siglo XIX. En la boda ofició el arzobispo Leopoldo Ruiz y Flores: un personaje crucial en 1929 durante la primera conciliación política entre el Estado y la Iglesia; conciliación alcanzada con un acuerdo que aparentemente puso fin a la Guerra Cristera (o la Cristiada, como la nombró años más tarde Jean Meyer).⁸

⁶ Roberto Blancarte, “Entre la guerra de los cristeros y el *modus vivendi* (1929-1938)”, en *Historia de la Iglesia católica en México*. El Colegio Mexiquense/FCE, Ciudad de México, 1992, pp. 29-62.

⁷ Miguel Bernal Jiménez, *Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*. Cultura/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Sociedad Amigos de la Música/Ediciones conmemorativas del IV centenario de la fundación del primitivo Colegio de San Nicolás: 1540-1940, México, 1939.

⁸ Jean Meyer, *La Cristiada*. 3 vols., Siglo XXI, 1974.



FIGURA 4. Boda en la Catedral de Morelia (1940). Morelia. AMBJ.



FIGURA 5. Cortejo nupcial (1940). Morelia. AMBJ.

Después de la ceremonia civil, nos cuenta Kitty:

Yo trataba de distinguir a los ejecutantes, abriendo un poco la ventana, y frente a la luz de las farolas pude distinguir que, en un camión de redilas, había un piano. Apenas me dejaban ver las ramas de los frondosos árboles enjovados de encendidas camelinas, pero por fin pude distinguir a los ejecutantes: los maestros Manuel M. Ponce, Jesús Estrada y el dueño de mi corazón: Miguel Bernal Jiménez... Qué bella sorpresa.⁹

Kitty hablaba de lo que sucedía fuera de su casa, en el Jardín de las Rosas, el 5 de enero de 1940. Manuel M. Ponce lo dijo de otro modo en el *Romance del casorio*:

⁹ María Cristina Macouzet de Bernal, *Media vuelta al corazón. Diario de una mujer*. Treyma, México, p. 21.

La serenata del piano desvelado

Terminando el primer acto
de tan solemne función,
se conmemoró aquel pacto
de eterna y feliz unión
con un gallo que cantó
desde lo alto de un camión.

Un piano muy desvelado,
con tos y catarro crónicos
respondía desde el teclado
con acentos inarmónicos.
Y hasta él llegaba la bola
de gentes iluminadas:
por aquí las carcajadas,
por allá la batahola...

La noche con manto oscuro
salpicado de diamantes
siempre fue asilo seguro
que protege a los amantes.

Y esa noche singular
vio a las almas en pasión:
una que enviaba un cantar
desde un usado camión
y la otra lo recibía
en lo alto de un balcón.¹⁰

89 |

Entre embarazo y embarazo—pues tuvieron juntos 10 hijos—y entre composición y concierto y durante los viajes, Kitty tuvo tiempo para escribir muchas cartas y un diario. En él teje su experiencia como novia y esposa con el nacimiento de sus hijos, e hilvana vicisitudes ocurridas entre bastidores mientras era testigo de la composición y el estreno de varias obras. En el diario narra, asimismo, actividades propias de una familia católica moreliana en la primera mitad del siglo XX: los preparativos para festejar la Navidad, que incluían las delicias culinarias características de esa época del año, así como el curso de las posadas navideñas con la fragancia de los crujientes buñuelos con miel y del ponche frutal endulzado con piloncillo, degustados luego de la peregrinación con rezos y cantos que precedían a las piñatas y los aguinaldos. Las páginas del diario nos adentran, de igual modo, en otras costumbres olvidadas ahora como la molienda anual del chocolate, que impregnaba las casas con ese delicioso aroma y era motivo de regocijo para los niños.

¹⁰ Tarsicio Herrera Zapién, *El triunfo sobre una estrella: anecdotario de Manuel M. Ponce*. Ayuntamiento de Fresnillo, Fresnillo, 1982, pp. 73-75.



FIGURA 6. Miguel y Kitty (ca. 1939). Morelia. AMBJ.

UNA MUJER ORQUESTA

El oficio de Kitty era múltiple: esposa, ama de casa, mamá. Su prosa en el diario es sencilla y afable. Son interesantes también otros temas que aborda, como la tradición general de rezar el *angelus* a medio día. El hilo conductor del diario se refleja en los verbos amar, dar, servir, atender, complacer, acompañar, cuidar, cocinar, orar, confiar, tener fe. El diario termina diez años después del infinito dolor que sintió Kitty por la temprana muerte de Miguel Bernal Jiménez.

Fue cuando —para mantener a sus 10 hijos— compuso arreglos florales, dio clases de “encanto personal” y etiqueta en la mesa; decoración de interiores en el Instituto Pacelli, y de formación familiar en el Colegio Motolinía. Organizó en su casa un curso de verano para niñas norteamericanas, que tuvo tres emisiones. En fin, hizo todo lo que pudo para mantener a su numerosa prole. De vez en cuando, también, cobró algún cheque por las regalías de la música y los libros de su esposo.

La vida marital de la pareja duró 16 años. Un infarto masivo al corazón causó la muerte del compositor, cuando tenía 46 años. Kitty, así, enviudó a los treinta y pocos. En ese momento tenía 9 hijos (entre los 16 y los 2 años de edad), pues Claudio falleció siendo bebé y Cristián estaba por nacer cuando murió su padre. La red social que la cobijó estuvo tejida por su familia, los padrinos, amigos de todas partes, varios alumnos y sacerdotes. A pesar de las penurias y de los días nublados, la fe inquebrantable de Kitty fue su principal sostén. Siguió practicando la comunión diaria —como lo hizo hasta su muerte— y realizando obras piadosas. Nunca se volvió a casar. Permaneció enamorada de su marido hasta el último día de su vida.

LOS LIBROS DE KITTY

Años después participó en programas radiofónicos en Morelia: “Cartas a mi hijo”, “Aquí... entre amigos”, “Un rincón del alma”, “Tradiciones navideñas en México” y

“Diario de una mujer”. Esta última serie recibió varios reconocimientos, entre ellos del International Radio Festival of New York, en 1984, mismo que fue el origen de su primera publicación: *Media vuelta al corazón. Diario de una mujer*, aparecido en 1989.¹¹ El diario comienza en 1937 y termina en 1966. De tal suerte que hilvana en él su visión de mujer: novia, esposa, madre, hija, hermana, prima, comadre, profesora, amiga. Al trenzar aspectos puntuales de su experiencia personal con recuerdos de su vida con Bernal Jiménez y las costumbres de la época, Kitty nos invita a imaginar otro tiempo. Dicho libro es también una fuente que narra aspectos importantes de la vida musical en México: el estreno de *Tata Vasco* (1941) y de *Tres cartas de México* (1949), por ejemplo; de igual forma que habla sobre personajes, entre ellos Manuel M. Ponce, y la recepción de conciertos no sólo en México sino en España. *Media vuelta al corazón. Diario de una mujer*, ha tenido 6 ediciones.

Instantáneas para el camino fue publicado en 1998.¹² Es un librito azul que recopila reflexiones sobre su experiencia: una suerte de aforismos para vivir bien la vida diaria. Anotaré uno de éstos, que hoy nos vendría como anillo al dedo:

¿Eres mujer orquesta? ¿Eres toda una compañía teatral representando seis personajes a la vez? ¿Y te preguntas por qué tienes gastritis? Por favor, ordena tu mente. Si eres de las mujeres que hacen o quieren hacer tres cosas a la vez: tender la cama, atragantarse el desayuno y hablar por teléfono [...] Hoy comienza a recuperar la cordura, concentrándote poco a poco en hacer una cosa a la vez, cada hora, hasta el final. Así armonizarás mente, cuerpo y espíritu y recuperarás la salud.¹³

91 |

Estoy segura de que Kitty no conocía los avances de las neurociencias ni practicaba mindfulness,¹⁴ pero su intuición era muy atinada: prestar atención a una sola cosa, disminuye el estrés.

En 1999 publicó *Recorrerás el mismo camino*.¹⁵ La portada del libro tiene varias fotografías que nos invitan a cambiar de época. En él narra numerosos recuerdos con sus nietos y otros miembros de su enorme familia; antes de morir, estaba conformada por 6 hijos, 31 nietos y 58 bisnietos. Kitty llamaba “el pueblo”, a su gran descendencia.

Al despedirme de Kitty, en la catedral de Morelia, tomé consciencia del papel fundamental que habrán tenido, asimismo, esposas y viudas de otros compositores. Ellas, las pacientes viudas, fungieron también como gestoras documentales y archivistas: por su esmerada labor fue posible conservar bibliotecas, colecciones personales con documentos valiosos como fotografías, programas de mano, hemerografía, cuadernos

¹¹ M.C. Macouzet de Bernal, *Media vuelta al corazón. Diario de una mujer*. Treyma, México, 1989.

¹² M.C. Macouzet de Bernal, *Instantáneas para el camino*, Fernández/Chrysler de México, México, 1998.

¹³ *Ibid.*, pp. 77-78.

¹⁴ *Mindfulness* —o atención plena— *grosso modo*, es una práctica que invita a vivir de manera consciente la experiencia del momento presente. Las neurociencias validan el beneficio de las prácticas contemplativas milenarias en relación con la vida personal, con los demás y el entorno. Un libro práctico que puede consultarse: Vidyamala Burch y Danny Penman, *Tú no eres tu dolor. Mindfulness para aliviar el dolor, reducir el estrés y recuperar el bienestar*. Kairós, Barcelona, 2016.

¹⁵ M.C. Macouzet de Bernal, *Recorrerás el mismo camino*, Daimler Chrysler, México, 1999.

de apuntes, correspondencia personal y administrativa, grabaciones y, ciertamente, partituras. Ellas, las amorosas viudas, han sido guardianas, venturosamente, de aquellos segmentos de nuestra memoria colectiva.

Pienso en las proezas que hizo Kitty para salvar la colección personal de Bernal Jiménez; salvarlo de tantos riesgos y situaciones azarosas: varias mudanzas, robos, inundaciones o la presencia amenazante de roedores. Aunque el compositor muriera en León, Guanajuato, la pareja Bernal Macouzet y algunos de sus hijos vivían en Nueva Orleans desde 1952: una ciudad portuaria de tradición jazzística en la que el compositor dirigía la Facultad de Música de la Universidad de Loyola y el Coro de la Catedral de San Luis, y era miembro del Comité directivo de la Orquesta Sinfónica de la ciudad. Con todo, en Morelia permanecía otra parte de su historia en papel.

Meses después del multitudinario cortejo fúnebre por las calles de Morelia, y tras haber leído cientos de telegramas ofreciendo condolencias recibidos de todo nuestro país y otros más, Kitty hubo de viajar muchos kilómetros para reunir los papeles dispersos en León y Nueva Orleans, y llevarlos consigo a Morelia. Lamentablemente, alguien que ofreció apoyo a Kitty en el momento de trasladar a México gran parte de la biblioteca personal del compositor, nunca llevó los libros a su destino final (según me dijo ella). Debo decir que de manera fortuita yo encontré dicha biblioteca personal cerca de cuarenta años después. En uno de mis recorridos por las escuelas de música sacra del país casi me desmayo al ver algunos libros dedicados a Miguel Bernal Jiménez (por Alessandro Santini o José María Villaseñor), otros con su *exlibris* y unos más con anotaciones de su puño y letra. Esos volúmenes, a la sazón, estaban en la biblioteca de una escuela de educación media, misma que compartía instalaciones con una languideciente escuela de música sacra. Sólo conservo de aquel hallazgo un puñado de fotocopias, así como el indescriptible dolor de haber visto que ninguna gestión hizo posible el retorno de la biblioteca personal del compositor, a su legítima dueña.

La vida de cada esposa y cada viuda es diferente, como distinta fue la circunstancia musical de sus maridos. Sin embargo, las esposas y viudas del siglo XX compartieron la entretela de una época; marcada por cada uno de aquellos compositores. A su modo ellas, las viudas, al abrazar el recuerdo de sus maridos, resguardaron un patrimonio de todos nosotros. Imposible mencionarlas a todas. Ernestina Mendoza, viuda de Blas Galindo; Enriqueta Islas, viuda de Salvador Contreras; Emilia Salas, viuda de Rodolfo Halffter; Otilia Ortiz, viuda de Carlos Chávez; Isabel Hernández, viuda de Chucho Monge. Ellas y muchas más, admirables y dignas mujeres, son merecedoras de encomio por su generosidad y por cuidar los acervos que han contribuido, en gran medida, a transmitir una parte significativa de la cultura musical del siglo XX.

Cuando Kitty me mandó llamar una semana antes de morir, entre las palabras amorosas que respiramos juntas, dijo algo que recordaré: “Sigue escribiendo sobre Mike”. Así lo hago, conmovida porque 80 años después ellos se reunirán de nuevo. Los restos mortales de Miguel Bernal Jiménez están sepultados en el templo de Santa Rosa de Lima; junto con ellos, permanecerán por siempre los de Kitty.



FIGURA 10. Estreno del retablo coreográfico *Los tres galanes de Juana* (1952). Ciudad de México. Palacio de Bellas Artes.

REFERENCIAS

- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, *Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*. Cultura/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Sociedad Amigos de la Música/Ediciones conmemorativas del IV centenario de la fundación del primitivo Colegio de San Nicolás: 1540-1940, México, 1939.
- BLANCARTE, Roberto, “Entre la guerra de los cristeros y el *modus vivendi* (1929-1938)”, en *Historia de la Iglesia católica en México*. El Colegio Mexiquense/Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 29-62.
- BURKE, Peter, “Las voces de Mijail Bajtin”, en *¿Qué es la historia cultural?* (trad. Pablo Hermida Lazcano). Paidós Ibérica, Barcelona, 2006, pp. 72-73. [Orígenes, 53].
- BURKE, Peter, (ed.), *Formas de hacer historia* (trad. José Luis Aristu y Francisco Martín Arribas). Alianza, Madrid, 3.ª ri., 2001. [Alianza ensayo].
- DÍAZ NÚÑEZ, Lorena, *Como un eco lejano. La vida de Miguel Bernal Jiménez* (prol. Francisco Curt Lange). Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes, México, 2003. [Teoría y Práctica del Arte. Ríos y Raíces].
- DÍAZ NÚÑEZ, Lorena, *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*. Conservatorio de las Rosas/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Morelia, 2000.
- HERRERA ZAPIÉN, Tarsicio, *El triunfo sobre una estrella: anecdotario de Manuel M. Ponce*. Ayuntamiento de Fresnillo, Fresnillo, 1982.
- MACOUZET DE BERNAL, María Cristina, *Media vuelta al corazón. Diario de una mujer*. Treyma, México, 1989.
- MACOUZET DE BERNAL, María Cristina, *Instantáneas para el camino*. Fernández/Chrysler de México, México, 1998.
- MACOUZET DE BERNAL, María Cristina, *Recorrerás el mismo camino*. Daimler Chrysler, México, 1999.
- MEYER, Jean, *La Cristiada*. Siglo XXI, México, 13.ª ed., 1991, 3 vols. [Historia].
- PERROT, Michelle, *Mi historia de las mujeres* (trad. Mariana Saúl). Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1.ª ri., 2009. [Historia].
- SEFCHOVICH, Sara, “Prólogo”, en *La suerte de la consorte. Las esposas de los gobernantes de México: historia de un olvido y relato de un fracaso*. Océano exprés, México, 5.ª ri., 2019.

VIDA Y OBRA DE SALVADOR MARTÍNEZ CERVANTES (1905-1957)

MARÍA DE JESÚS CUEVAS MESA

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este artículo es dar a conocer la música del compositor y violinista veracruzano de la primera mitad del siglo XX Salvador Martínez Cervantes, quien contribuyó de manera importante en el desarrollo cultural y musical de la ciudad de Xalapa. Como objetivos secundarios, tendremos los siguientes: describir de manera general el contexto nacional y local en donde se desarrolló la vida de dicho compositor; explorar su trayectoria escolar y profesional de los años 1919 a 1957, así como realizar una recopilación y análisis general de sus composiciones.

94 |

Anteriormente se ha escrito acerca de la vida de Salvador Martínez en artículos periodísticos o revistas locales, donde mencionan sus actividades como maestro, compositor y fundador de la Orquesta Típica Xalapeña; sin embargo, no se ha presentado un trabajo metodológico que sustente esta información.

Esta investigación está organizada cronológicamente en cuatro apartados, como inicio, se presentarán los primeros años de vida de Salvador Martínez; como segundo punto, se describirá su vida como estudiante; para posteriormente en la tercera parte, profundizar en su trayectoria profesional; la cual se dividirá en tres facetas: ejecutante, docente y director de orquesta típica. Finalmente, en el cuarto apartado se expone la obra de dicho compositor.

Para realizar esta investigación se consultaron las siguientes fuentes: la Colección Familia Martínez Tirado, el Archivo Municipal de la Ciudad de Xalapa, el Archivo Histórico de la Benemérita Escuela Normal Veracruzana “Enrique C. Rébsamen”, el Archivo de la Banda Sinfónica del Gobierno del Estado de Veracruz y el Registro Civil de la ciudad de Xalapa. Además, el Acervo histórico del Conservatorio Nacional de Música y diferentes fuentes hemerográficas; así mismo, se realizaron entrevistas a familiares y amigos cercanos del compositor para enriquecer esta investigación.

FIGURA 1. Salvador Martínez Cervantes (1925).¹

PRIMEROS AÑOS 1905-1919

Salvador Martínez Cervantes nació el 23 de abril de 1905, en la población de Tlapacoyan, Veracruz; fue hijo de Luis Martínez Zapata, un hombre que se dedicó a la compra y venta de ganado y de María Cervantes, quien se ocupaba en las labores del hogar.²

A muy temprana edad, llegó a radicar a la ciudad de Xalapa. Desde muy pequeño inició sus estudios musicales con el maestro Nicolás Pérez Bravo (1876-1929), quien era chelista de la Orquesta Sinfónica de Xalapa y director de la Banda de Rurales 1898-1923,³ además, tomó clases de viola, violín y piano con el maestro Ricardo Campillo; ambos fueron músicos de reconocido prestigio en el ambiente artístico xalapeño de aquella época.⁴

¹ Colección Familia Martínez Tirado (CFMT).

² María de Jesús Cuevas Mesa, "Entrevista a Lucía Gerardina Martínez Tirado, hija de Salvador Martínez", calle Manuel R. Gutiérrez núm. 5, col. Del Maestro, Xalapa, Veracruz, (25 de mayo, 2018). 30 m. [Cámara de video].

³ Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, *Banda Sinfónica del Estado de Veracruz, historia y tradición musical*. Gobierno del Estado de Veracruz, Veracruz, 2010, p. 60.

⁴ *Idem*.

ESTUDIOS DE 1919 A 1926

En 1919, con quince años de edad, el Gobierno del Estado de Veracruz le otorgó una beca para que continuara sus estudios de violín en el Conservatorio Nacional de Música, por lo cual, se trasladó a vivir a la Ciudad de México por algunos años.⁵ Paralelamente a su estancia en el conservatorio, en sus visitas a Xalapa realizó algunos recitales, por ejemplo el del 18 de agosto de 1921, en el Paraninfo del Colegio Preparatorio de Xalapa, en donde la prensa se refirió a Martínez, como “el joven violinista que cada vez adelanta más en sus estudios”.⁶

De igual manera, en 1923, aún siendo estudiante del conservatorio, empezó a colaborar con la Normal Veracruzana, en donde se dedicó a realizar observaciones metodológicas del arte musical para su posterior aplicación, bajo la encomienda del secretario de educación Rafael Valenzuela.⁷

VIDA PROFESIONAL

Después de haber concluido sus estudios en el conservatorio, regresó a la ciudad de Xalapa e inició su carrera profesional como violinista, docente, director y fundador de la Orquesta Típica Xalapeña y por supuesto, como compositor.

El 2 de mayo de 1928 contrajo matrimonio con la señorita Ernestina Tirado Caballero⁸ de cuya unión nacieron siete hijos, algunos continuadores de la trayectoria musical de su padre, entre ellos: Guillermina, prefecta de la Facultad de Música (FM) de la Universidad Veracruzana (UV); Lucía Gerardina, maestra de solfeo de la misma facultad; Luis, guitarrista; Carmela, soprano e integrante del Coro de la Universidad Veracruzana; Rubén, violinista de la Orquesta Sinfónica de Xalapa y finalmente, Salvador y Teresa.⁹ En palabras de su hija Lucía Gerardina, su personalidad siempre fue “amigable, cariñosa y juguetona”.¹⁰

Actividad como ejecutante

Su actividad más importante en esta faceta la realizó dentro de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, fue uno de los músicos fundadores en 1929. Incluso en algunos de los conciertos presentados por la orquesta llegó a ocupar el puesto de concertino.

⁵ Colección Vicente Espino Jara (CVEJ), cronista de la Ciudad de Xalapa.

⁶ CVEJ, periódico *El Eco Xalapeño*, publicación núm. 1243, Xalapa, Veracruz, 18 de agosto de 1921.

⁷ Archivo Histórico de la Benemérita Escuela Normal Veracruzana “Enrique C. Rébsamen” (ABENVECR), oficio núm. 1037.

⁸ Acta número setenta y cuatro, 2 de marzo de 1928, expedida por Luis Dorantes, encargado de la oficina del registro civil, Xalapa, Veracruz.

⁹ M. de J. Cuevas Mesa, “Entrevista a Lucía Gerardina Martínez Tirado, hija de Salvador Martínez”, *op. cit.*

¹⁰ *Idem.*

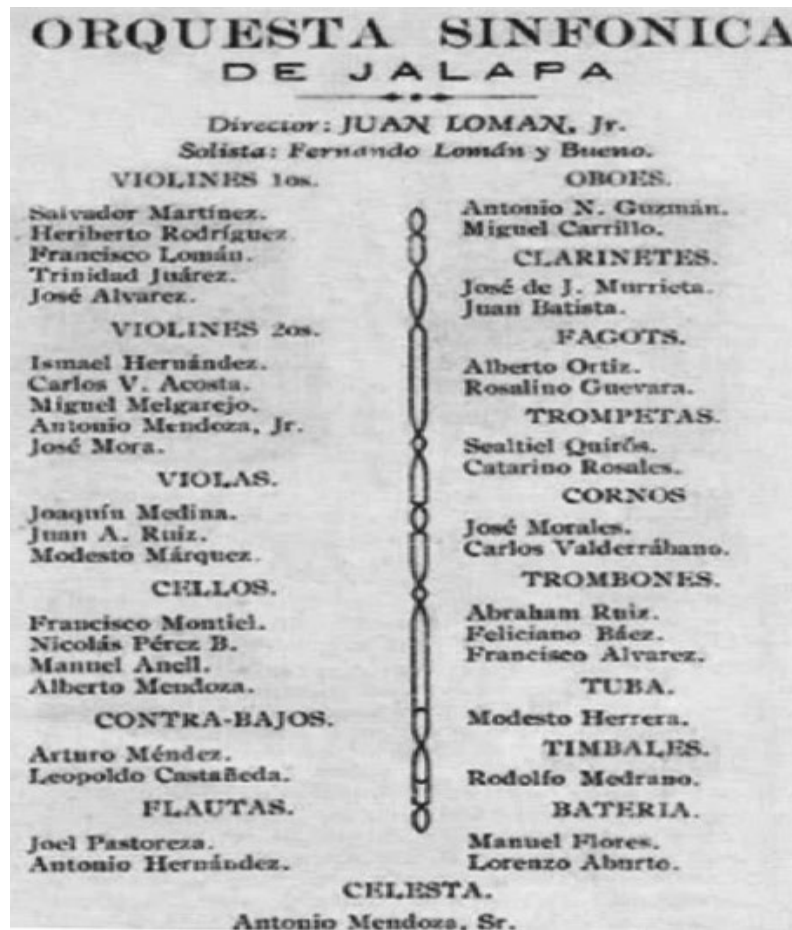


FIGURA 2. Integrantes de la Orquesta Sinfónica de Jalapa en sus inicios, 1929.¹¹

Actividad como docente

La docencia fue otra de sus actividades profesionales, incursionó como profesor de música en la Escuela Suplementaria para Varones Anexa a la Normal Veracruzana desde 1922¹² y en 1931 se incorporó a la plantilla docente de la Benemérita Escuela Normal Veracruzana “Enrique C. Rébsamen”, en donde laboró por un largo periodo.¹³

El 1.º de julio de 1936, el profesor Salvador Martínez, en colaboración con el maestro Rubén Montiel Viveros (1892-1985) y otros interesados, crearon El Conservatorio Libre de Música y Danza, el cual únicamente duró tres años.¹⁴ En 1939, al cierre del mencionado conservatorio, Martínez inició su propia escuela con el nombre de Conservatorio Veracruzano de Música y Danza.¹⁵

¹¹ Patronato Pro Orquesta Sinfónica de Jalapa, AC. *Orquesta Sinfónica de Jalapa, 73 años de historia*, Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, Veracruz, 2002, p. 28.

¹² AHBENVECR, oficio núm. 18303.

¹³ AHBENVECR, oficio núm. 951.

¹⁴ *Crónicas de Jalapa*, año 1, núm. 1, Segunda época, octubre 2017.

¹⁵ *Diario de Jalapa*, Jalapa, Veracruz, noviembre 10, 2004.

Actividad como director

En el año de 1939 fundó la Orquesta Típica Xalapeña, la cual fue integrada por un grupo de nueve aficionados a la música dedicados a diferentes oficios, como peluqueros, albañiles, carpinteros, empleados de salubridad y algunos profesores de la Escuela Normal Veracruzana, quienes por las noches se reunían en casa de Salvador Martínez a ensayar arreglos y composiciones de él mismo.¹⁶

La Orquesta Típica Xalapeña fue reconocida en las ciudades de Morelia, Orizaba, Córdoba, Puebla, México, Tlaxcala, Cuernavaca y la Ciudad de México, en donde llegó a presentarse ante el presidente Ávila Camacho en el Palacio de Bellas Artes.¹⁷

SU OBRA

La obra del maestro Salvador se compone en su gran mayoría de canciones para orquesta típica, con temas inspirados en la riqueza de la cultura veracruzana, un ejemplo de esto, son sus canciones con títulos de localidades del estado de Veracruz, entre ellas destacan *Coatzacoalcos*, *Minatitlán*, *Orizaba* y *Así es mi tierra Veracruz*. La letra de estas canciones fue escrita por intelectuales de aquella época con una importante trayectoria profesional, como José Luis Melgarejo Vivanco (1914-2003)¹⁸ y Darío Martínez Soto (1887-?).¹⁹ Así mismo, compuso canciones con ritmos tradicionales jarocho, como son *Fandango Veracruzano*, *Normalista* y *Veracruz* que tienen ritmo de danzón y *Malintzin*, la cual es una rapsodia con motivos totonacas como él mismo la tituló. No sin dejar a un lado ritmos latinos como el bambuco y algunos otros de origen occidental como el vals y las polkas; además compuso algunas danzas tituladas *Guille*, *Tere* y *Lucy*, dedicadas a tres de sus hijas.²⁰

En menor medida produjo obras para un solo instrumento, como la canción *Mariposa* para piano y un álbum para guitarra que contiene un *Capricho Español*

¹⁶ M. de J. Cuevas Mesa, “Entrevista a Carlos Darío Martínez Brash”, en su domicilio ubicado en la calle Nicolás Bravo núm. 5, col. Centro, Xalapa, Veracruz, (29 de mayo, 2018). [Cámara de video].

¹⁷ María de Jesús Cuevas Mesa, *Salvador Martínez Cervantes (1905-1957)*, Vida y Obra (rescate y edición de partituras). Centro Mexicano de Posgrado en Música, Puebla, 2019. pp. 39-57. [Tesis de maestría].

¹⁸ José Luis Melgarejo Vivanco (1914-2014), historiador, antropólogo y poeta, egresado de la Escuela Normal Veracruzana; fundador de la antropología en Veracruz con casi medio centenar de obras publicadas. Llegó a ser director de la Sección de Asuntos Indígenas del Estado de Veracruz en 1944; subsecretario de gobierno de 1957 a 1952; Diputado Federal de Xalapa en 1973; director del museo de Antropología de Xalapa en 1988. *Cfr.* Gilberto Bermúdez Gorrochotegui, “Semblanza del Maestro José Luis Melgarejo Vivanco”. Universidad Veracruzana (octubre, 2014) [En línea]: <https://www.uv.mx/juntagob/files/2014/10/GilbertoBermudezGorrochotegui.pdf> [Consulta: 12 de marzo, 2021].

¹⁹ Darío Martínez Soto (1887-?) originario de Tlapacoyan, Veracruz; egresado de la Escuela Nacional de Comercio, Tesorero de Gobierno durante el Gobierno del Licenciado Jorge Cerdán de 1940 a 1944. *Cfr.* Entrevista a Carlos Darío Martínez Brash.

²⁰ No se encontró partitura de estas danzas; sin embargo, se conocen por una grabación realizada por amigos de la familia Martínez Tirado y la Orquesta Universitaria de Música Popular, bajo la dirección de Mateo Oliva, año 2004. *Cfr.* Colección Familia Martínez Tirado.

y transcripciones para guitarra de música de salón de compositores como Brahms, Jordá, Cervantes y Berthelemy; finalmente, un arreglo para cuarteto de cuerdas de la canción *Alborada* de Lauro Urange.

La mayoría de su música está basada armónicamente en un esquema básico, adornado con acordes que le dan color, expresividad y elementos sorpresa como el uso de retardos, dominantes secundarias o mixturas que enriquecen su estructura, que por lo general es binaria, como el danzón *Normalista* o el vals *Carmela*. Se sabe que todas fueron estrenadas en conciertos de la Orquesta Típica Xalapeña, pero no se conoce la fecha exacta.

En algunas de sus obras, se aprecian carátulas con litografías de imágenes de paisajes o rostros de mujeres adornadas con joyas de características regionales y trajes típicos, de autores desconocidos, además de haber sido escritas sobre papel albanene con tinta azul.



FIGURA 3. Carátula de la canción *Minatitlán*.²¹

Como se mencionó anteriormente, mucha de la obra de Salvador Martínez fue escrita para Orquesta Típica; sin embargo, en la Colección Familia Martínez Tirado no se encuentra el *score* completo de ninguna de sus obras, por ejemplo de algunas aparece la partitura de chelo o de violín I, de otras la de bajo y violín II, de otras la parte de mandolina o salterio, razón por la cual no ha sido posible revisar la instrumentación completa de ninguna. La gran mayoría de su obra aparece escrita para piano, se infiere que probablemente fue escrita en piano y posteriormente orquestada. A continuación se presenta mediante las siguientes tablas una pequeña clasificación de su obra.

²¹ Colección Familia Martínez Tirado.

Nombre	Dotación	Letra	Género
<i>Adoro niña tus ojos</i> (1928)	Voz y piano	Carlos del Valle	Bambuco
<i>Las Apuranzas</i>	Piano		Polka
<i>Así es mi tierra Veracruz</i>	Voz y piano	Alfonso Avelar	Canción
<i>Capricho español</i>	Guitarra		Capricho
<i>Carmela</i> (21 mayo 1941)	Piano		Vals
<i>Coatzacoalcos*</i>	Voz y piano	José Luis Melgarejo Vivanco	Vals
<i>Danza de los Santiagos</i>	Piano		Danza
<i>Fandango Veracruzano</i>	Piano		Fandango
<i>Malintzin*</i>	Piano		Rapsodia
<i>Mariposa</i> (marzo 1951)	Piano		Canción
<i>Minatitlán*</i>	Voz y piano	José Luis Melgarejo Vivanco	Vals
<i>Naranjito</i>	Voz y piano	Martín Salcé	Canción
<i>Normalista*</i>	Voz y piano	José Luis Melgarejo Vivanco	Danzón
<i>Ola</i>	Voz y piano	José Luis Melgarejo Vivanco	Canción
<i>Vals núm. 3</i>	Guitarra		Vals
<i>Veracruz</i>	Voz y piano	José Luis Melgarejo Vivanco	Danzón
<i>La vieja vereda</i>	Voz y piano	José Luis Díaz	Bambuco

FIGURA 4. Obra de Salvador Martínez rescatada y editada.²²

100 |

Nombre	Dotación	Letra	Género
<i>Despierta</i>	Orquesta Típica	Darío Martínez Soto	
<i>Guille</i>	Dos de violines y piano		Danza
<i>Juan Pirulero</i>	Orquesta Típica	José Luis Melgarejo Vivanco	
<i>Lo que yo quiero</i>	Orquesta Típica	Darío Martínez Soto	
<i>Lucy</i>	2 violines y piano		Danza
<i>Nunca tu gran corazón</i>	3 violines, piano y voz		Danza
<i>Palmas</i>	Orquesta Típica	José Luis Melgarejo Vivanco	
<i>Playero</i>	Orquesta Típica	Darío Martínez Soto	
<i>Reservista</i>	Orquesta Típica	José Luis Melgarejo Vivanco	
<i>Rinconcito jalapeño</i>	Orquesta Típica	José Luis Melgarejo	
<i>Tere</i>	2 violines y piano		Danza
<i>Tlacotalpan</i>	Orquesta Típica	Miguel Ángel Rodríguez	
<i>Orizaba</i>	Voz y piano	José Luis Melgarejo Vivanco	
<i>Otoño</i>	Orquesta Típica	José Luis Melgarejo Vivanco	

FIGURA 5. Obra de Salvador Martínez que no se encontró completa.

²² Las obras marcadas con * se sabe que se escribieron para la Orquesta Típica Xalapeña; sin embargo, no se descarta la posibilidad de que algunas otras también lo sean pero no se cuenta con información que lo asegure.

Nombre	Compositor	Dotación	Arreglo/transcripción	Género
<i>Alborada</i>	Lauro Uranga	Cuarteto de cuerdas	Arreglo	Canción
<i>Danza Húngara núm. 5</i>	J. Brahms	Guitarra	Transcripción	Danza
<i>Elodia</i>	Luis G. Jordá	Guitarra	Transcripción	Mazurka
<i>Pobre artista</i>	Gilberto Cervantes	Guitarra	Transcripción	Vals
<i>Serenata coqueta</i>	Barthelemy	Guitarra	Transcripción	

FIGURA 6. Arreglos y transcripciones.

A continuación se presenta un listado de otras obras encontradas en la Colección Familia Martínez Tirado pero no se tiene suficiente información que indique si son de su autoría, arreglos o transcripciones: *Aquel ranchito*, *Himno de la E. de Agricultura*, *Jalapa*, *Luces y colores*, *Margarita*, *Matilde*, *Miguel Alemán*, *Mi ranchito*, *Rita*, *Romance*, *Sin ti yo muero*, *Sones y Jarocho*.

Como se observa en la figura 1, la obra de Salvador Martínez incluye diferentes estilos musicales, entre ellos vals, huapango, polka, bambuco y danzón. Para tener una mejor comprensión de esta música y ayudar a su interpretación, a continuación se presenta una breve reseña de algunos de los estilos musicales antes mencionados.

Bambuco

101 |

Ciertamente existen varias teorías del origen del bambuco, sin embargo, la más aceptada es la que afirma que el bambuco es el resultado del mestizaje colombiano con elementos musicales africanos, españoles e indígenas. Es considerado una danza con aire folklórico, convirtiéndose en la máxima expresión de la región andina de Colombia. Surgió en el proceso de la búsqueda de identidad nacional colombiana, al lograr su independencia de España. Se ha escrito en $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, pero el uso del compás de $\frac{3}{4}$ ha generado polémicas debido a las dificultades interpretativas que genera por la variación de acentos y elementos necesarios propios del folklore que no se escribían en las partituras, reivindicándolo al compás de $\frac{6}{8}$.²³ En México fue introducido por músicos yucatecos y de ahí se extendió al resto del país.

En la obra de Salvador Martínez como ejemplo de bambuco está la canción *Adoro niña tus ojos*, una pieza compuesta en compás de $\frac{6}{8}$ en la tonalidad de do menor, con un total de 66 compases.

Danza de los Santiagos

La danza, es un medio para expresar los sentimientos de un pueblo, se comenzó a utilizar desde el México prehispánico, tanto en ceremonias religiosas como en festividades. Era acompañada con flautas de madera o “carrizo”, tambor y cascabeles.

²³ Vanessa Jordán Beguelli *et al.*, “Fantasía en 6/8, la historia de un bambuco a través del bambuco”. *RICERCARE Revista del Departamento de Música*, 5 (enero-junio, 2016), pp. 46-62. Véase <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/ricercare/article/view/4371> [Consulta: 25 de enero, 2019].

Fue percibida por los aztecas como el homenaje más agradable para los dioses protectores e intercesores; proporcionaba un placer espiritual y corporal que manifestaba salud y alegría.²⁴ A la llegada de los españoles, con el afán de convertir a la población indígena al cristianismo, introdujeron en nuestro país la danza de moros contra cristianos, alrededor de 1541. Su temática está basada en la lucha por recuperar espacios cristianos invadidos por musulmanes.²⁵ Derivada de esta danza aparecieron otras con muchas variantes, dependiendo al grupo indígena con el que se relacionaron, entre ellas destaca la Danza de los Santiagos, que es de las más difundidas en Latinoamérica. A cada momento de la danza corresponde un tema musical, que acompaña cada acto creando atmósferas diferentes. Al inicio, los integrantes dan un paseo, los dos grupos se colocan uno frente al otro, continúa el saludo y posteriormente empieza el duelo; los cristianos son representados por Santiago apóstol, acompañado de dos Caínes, cuya función es defender a su líder y el otro grupo representa a los moros, infieles o herejes, con su rey Pilatos y el Sabario, que al igual que los Caínes está para proteger a su rey. Continúa la lucha hasta que finalmente los “infieles” son derrotados y convertidos al cristianismo.²⁶

Salvador Martínez en su obra *Danza de los Santiagos* compuso 15 movimientos con títulos como “Primer baile”, “Cadena y cruz”, “Simulacro”, “Contienda del sabario”, “Libertad de Caín” y “Guerra del sabario” con Santiago caballero, a través de los cuales trata de expresar por medio de la música cada uno de los actos antes mencionados.

102 |

Danzón

Tuvo su origen en la lucha de esclavos haitianos contra los franceses. La isla de Santo Domingo hoy conocida como Haití, fue dominada por el reino español y cedida a Francia en 1667. Estando invadida por los franceses en 1791 la insurrección de los esclavos haitianos desató una masacre, razón por la cual los franceses huyeron a Cuba. Llevando con ellos sus danzas, las cuales fueron adoptadas por los cubanos, quienes les adaptaron el ritmo cinquillo, surgiendo así la contradanza cubana.

La contradanza cubana tuvo diferentes formas, entre ellas las derivadas del compás 6/8 clave, criolla y guajira; y las derivadas del compás 2/4 danzón y habanera. Al inicio, el danzón sólo era practicado por negros, mulatos y mestizos; pero finalmente fue adoptado por la sociedad criolla y las clases altas, llegando a convertirse en el baile nacional de Cuba.²⁷

El danzón llegó a México a fines del siglo XIX, por la península de Yucatán, en donde alcanzó gran popularidad, siendo frecuente su ejecución en todo tipo de bailes y celebraciones, incluso utilizado por vendedores para pregonar la venta de sus

²⁴ Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*. Secretaría de Educación Pública, 1928, p. 28.

²⁵ Colección Jaime Cuevas Escobar (CJCE), Mauricio Escobar Mesa, *Naolinco...*, H. Ayuntamiento de Naolinco, Veracruz, 1993, p. 39.

²⁶ CJCE, César Omar Mirón Gómez, *Naolinco de Victoria, Veracruz*, Comité de la Danza de Santiagos de Naolinco, Naolinco, [Tríptico].

²⁷ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*. Océano, México, 2008, p. 166.

productos. Simultáneamente en Veracruz fue introducido por compositores cubanos, puesto que era el paso obligado hacia la Ciudad de México, teniendo su apogeo en la década de los años veinte.²⁸

Este estilo musical es utilizado por Salvador Martínez en sus canciones *Normalista* y *Veracruz*. De las cuales, a continuación se describe brevemente la segunda: la canción *Veracruz* es un danzón inspirado en el texto del profesor José Luis Melgarejo Vivanco en la tonalidad de sol mayor, comprende un total de 46 compases con un ritmo bailable y contagioso.

Huapango

Se originó de la música española. En México posee diferentes características de acuerdo a la zona en la cual se desarrolló y ha penetrado de tal forma que es considerado de carácter regional. Fue ampliamente aceptado en Veracruz, siendo uno de los estados más representativos de esta música, en donde existen tres regiones: la Huasteca (al norte), en donde exclusivamente usan el falsete; la del Centro (Veracruz y Tlaxcala), con el uso de arpa y guitarra, cantando en tresillos la melodía; y la tercera es la región del Sotavento (los Tuxtlas) en donde se acompaña con guitarra por medio de punteo constante. Son tantas la variedades del huapango: tonadillas, sones, zapateados, jarabes, seguidillas, boleros, malagueñas; que hace muy difícil su descripción, tiene como rasgo distintivo el ser bailado sobre una tarima y que puede ser agrupado por regiones, estilos y formas de acompañamiento.²⁹

Algunas teorías afirman que el huapango es una transformación de la palabra fandango³⁰ refiriéndose a un baile de origen español. Este género fue desarrollado en las composiciones de Salvador Martínez tituladas *Fandango Veracruzano* y la canción *Así es mi tierra, Veracruz*. El *Fandango Veracruzano* es una pieza en la tonalidad de sol mayor desarrollada en tres partes.

Polka

Danza de origen checoslovaco de ritmo binario, generalmente acentuándose la segunda mitad del segundo tiempo con *tempo* rápido. Llegó a México en el segundo tercio del siglo XIX bailada por las clases altas de la sociedad europea radicadas en el país, lo contrario a otras danzas bailadas por indígenas y criollos.³¹ Este ritmo fue usado por el profesor Martínez en su pieza para piano *Las Apuranzas*, obra escrita en la tonalidad do mayor, basada en una estructura binaria.

²⁸ *Ibid.*, p. 169.

²⁹ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*. UNAM, México, 1984, pp. 87 y 88.

³⁰ Y. Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 41.

³¹ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*. Universidad Panamericana, México, 2007, vol. II, p. 837 [En línea]: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_DOS.pdf [Consulta: 25 de enero, 2019].

Son

Del latín *sonus*, que significa ruido, considerado música para bailar; su característica principal es su ritmo, combinando compases de $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ e incluso algunas veces $\frac{5}{8}$, con un carácter muy animado y entusiasta. El canto y el baile son sus elementos principales, algunas ocasiones se hacen exclamaciones en medio del canto, imitando ruidos de animales o haciendo alusión a características de personas, haciéndolos parecer una caricatura. Los instrumentos comúnmente utilizados son violines, jaranas, guitarras y guitarrón.³² En la región huasteca el son es llamado huapango y, en el centro y sur de Veracruz es denominado son jarocho o baile de tarima.³³

El maestro Salvador Martínez lo utiliza dentro de la rapsodia *Malintzin*; obra en la cual presenta pequeñas piezas entre ellas la “Marcha de Cortés”, “Moctezuma” y tres sones: el “Son del monarca”; “Son” y “Son de la calle”, todos en la tonalidad de re mayor.

Vals

Música y danza basada en un ritmo ternario, donde el primer tiempo es fuerte, seguido de dos tiempos débiles, lo que le da su característica fundamental. Originario de Viena en el siglo XVIII.³⁴ Llegó a México entre 1810 y 1815, fue prohibido por la iglesia a pesar de haber sido del gusto de la población, debido a ser considerado para ellos un baile obsceno y vulgar. En 1815 se presentó ante el Tribunal de la Inquisición un documento solicitando la prohibición del baile llamado *Balsa* presentado por Lourenzo Guerrero.³⁵ Al consumarse la Independencia, poco a poco fue utilizado por compositores mexicanos, que lo fueron transformando según su sentir, convirtiéndose, a diferencia del explosivo vals vienés, en un vals lento y de carácter íntimo y nostálgico; a tal grado que podría hablarse de un vals mexicano.³⁶ Tuvo su auge durante el Imperio de Maximiliano y continuó su fuerza durante el Porfiriato. Utilizado por Salvador Martínez en sus piezas *Carmela*, *Coatzacoalcos* *Minatitlán* y el Vals núm. 3 para guitarra.

A continuación de manera breve se mencionan algunas características del vals *Carmela*, el cual fue dedicado a su hija del mismo nombre. Está escrito en la tonalidad de sol mayor, en forma binaria; la parte A tiene un carácter romántico y con un aire nostálgico, con una duración de 32 compases; la parte B es contrastante y de

³² V. T. Mendoza, *op. cit.*, pp. 65-66.

³³ Y. Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 41.

³⁴ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*. Universidad Panamericana, México, 2007, vol. II, p. 1068 [En línea]: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_DOS.pdf [Consulta: 25 de enero, 2019].

³⁵ Analía Chernavsky y Gabriel Sampaio Souza Lima, “Sonidos del salón: un repertorio desconocido en el archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”. *Boletín Música*, 29, (2011), p. 21 [En línea]: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/29/analía.pdf> [Consulta: 27 de enero, 2019].

³⁶ Y. Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 23.

carácter alegre, incluso tiene un cambio de tiempo a *allegro* que también abarca 32 compases, al igual que la parte A, sólo que en la tonalidad de do mayor.

Gracias a las obras antes mencionadas y a su trayectoria profesional, el maestro Salvador Martínez recibió, tanto en vida como después de su muerte, el reconocimiento de propios y extraños, como se puede advertir con los siguientes documentos: de 1934, un diploma otorgado por el Gobierno del Estado de Veracruz; de junio de 1941, una mención expedida por el rector de la UV el licenciado Ezequiel Coutiño; del 16 de noviembre de 1953, el Testimonio Póstumo otorgado por los integrantes de La Peña Bohemia Veracruzana; del 18 de junio de 2004, un homenaje por el canal de televisión Cuatro Más; del 28 de noviembre de 1982, un homenaje en la sala grande del Teatro del Estado; y otro concierto más el 18 de marzo de 2004 con la participación de la Orquesta Universitaria de Música Popular. A la par de este último evento, se hizo la grabación de un disco,³⁷ con arreglos de Mateo Oliva sobre la música de Salvador Martínez, que contiene diez piezas: *Guille*, *Lucy*, *Tere*, *Nunca tu gran corazón*, *Vals Carmela*, *Capricho español*, *Las Apuranzas*, *Naranjito*, *Veracruz* y *Así es mi tierra Veracruz*. Con el mismo sentido de admiración una calle del fraccionamiento residencial las Ánimas y la biblioteca de la escuela primaria correspondiente a la misma zona, llevan su nombre.

El profesor Salvador Martínez falleció en la ciudad de Xalapa, el 8 de agosto de 1957,³⁸ pero su obra está viva por la fuerza de ese espíritu creador que le caracterizó para la música.

105 |

REFERENCIAS

- Archivo Histórico de la Benemérita Escuela Normal Veracruzana “Enrique C. Rébsamen” (AHBENVECR), Xalapa, Veracruz, oficio núm. 1037.
 AHBENVECR, oficio núm. 18303.
 AHBENVECR, oficio núm. 951.
 BERMÚDEZ GORROCHOTEGUI, Gilberto, “Semblanza del Maestro José Luis Melgarejo Vivanco”. Universidad Veracruzana (octubre, 2014) [En línea]: <https://www.uv.mx/juntagob/files/2014/10/GilbertoBermudezGorrochotegui.pdf> [Consulta: 12 de marzo, 2021].
 CAMPOS, Rubén M, *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*. Secretaría de Educación Pública, 1928.
 CHERNAVSKY, Analía y Souza Lima, Gabriel S., “Sonidos del salón: un repertorio desconocido en el archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”. *Boletín Música*, 29, (2011) [En línea]: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/29/analía.pdf> [Consulta: 27 de enero, 2019].
 CUEVAS MESA, María de Jesús, “Entrevista a Carlos Darío Martínez Brash”, en su domicilio ubicado en la calle Nicolás Bravo núm. 5, col. Centro, Xalapa, Veracruz, (29 de mayo, 2018). [Cámara de video].
 CUEVAS MESA, María de Jesús, “Entrevista a Lucía Gerardina Martínez Tirado, hija de Salvador Martínez”, calle Manuel R. Gutiérrez núm. 5, col. Del Maestro, Xalapa, Veracruz, (25 de mayo, 2018). 30 m. [Cámara de video].

³⁷ Colección Familia Martínez Tirado, [disco].

³⁸ Acta núm. 757, 8 de agosto de 1957, expedida por Rubén Pabello Acosta, presidente municipal y encargado de la oficina del registro civil, Xalapa, Veracruz.

- CUEVAS MESA, María de Jesús, *Salvador Martínez Cervantes (1905-1957). Vida y obra (rescate y edición de partituras)*. Centro Mexicano de Posgrado en Música, Puebla, 2019. pp. 39-57. [Tesis de maestría].
- Colección Familia Martínez Tirado, [disco].
- Colección Jaime Cuevas Escobar (CJCE), César Omar Mirón Gómez, *Naolinco de Victoria, Veracruz*. Comité de la Danza de Santiagos de Naolinco, Naolinco, [tríptico].
- CJCE, Mauricio Escobar Mesa, *Naolinco...* H. Ayuntamiento de Naolinco, Veracruz, 1993, p. 39.
- CJCE, César Omar Mirón Gómez, *Naolinco de Victoria, Veracruz*. Comité de la Danza de Santiagos de Naolinco, Naolinco, [tríptico].
- Colección Vicente Espino Jara (CVEJ), *El Eco Xalapeño*, publicación núm. 1243, Xalapa, Veracruz, 18 de agosto de 1921.
- Crónicas de Xalapa*, año 1, núm. 1, Segunda época, octubre, 2017.
- Diario de Xalapa*, Xalapa, Veracruz, noviembre 10, 2004.
- Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, *Banda Sinfónica del Estado de Veracruz, historia y tradición musical*. Gobierno del Estado de Veracruz, Veracruz, 2010. [libro histórico]
- JORDÁN BEGUELLI, Venessa *et al.*, “Fantasía en 6/8, la historia de un bambuco a través del bambuco”. *RICERCARE. Revista del Departamento de Música*, 05 (enero-junio, 2016), pp. 46-62. [En línea]: <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/ricercare/article/view/4371> [Consulta: 25 de enero, 2019].
- MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*. UNAM, México, 1984.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*. Océano, México, 2008.
- PARAYÓN, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*. Universidad Panamericana, México, 2007, 2 vols. [En línea]: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_DOS.pdf [Consulta: 25 de enero, 2019].
- Patronato Pro Orquesta Sinfónica de Xalapa A.C., *Orquesta Sinfónica de Xalapa, 73 años de historia*. Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, Veracruz, 2002. [Libro histórico].

JULIO CÉSAR OLIVA

UN GUITARRISTA Y COMPOSITOR DEL MÉXICO DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

FRANCISCO JIMÉNEZ

¿Quién es Julio César Oliva? Los que conocen la respuesta serán primeramente guitarristas académicos: estudiantes y profesionistas; después una gama amplia, músicos en general, cantantes, investigadores, melómanos, entre otros, pero pocos fuera del ámbito académico. Se trata de un guitarrista y compositor mexicano actualmente activo —básicamente en la creación de obras para guitarra—. Sus obras forman parte de las bases como requisito para aprobación de grados, ingreso a escuelas, concursos y cursos. Según comentaba Juan Helguera —fallecido recientemente— Oliva es actualmente el autor más interpretado de música para guitarra después de Ponce, y el primero como compositor vivo, lo que verificamos al escuchar *Radio UNAM* y *Opus 94*. De manera interesante y curiosa, los estilos que trabaja están cubriendo un repertorio que había quedado pendiente en la historia de la guitarra, él mismo comenta: “después sigue el romanticismo, no hubo periodo romántico en la guitarra. No hubo un Chopin, Liszt, Schumann, Schubert, Brahms para la guitarra. Luego viene el impresionismo... y tampoco, no hubo un Ravel, Debussy ni Fauré para la guitarra ¡QUÉ DESGRACIA!”.¹ Su necesidad de componer viene justo de ahí, por esa falta de repertorio de obras monumentales, como hay para piano o para orquesta, y es por eso —como él mismo lo reconoce— que sus obras resultan difíciles para la mano izquierda, pues están pensadas para oírse con mayor sonoridad. Contienen muchas notas por lo que la transcripción al piano u orquestrarlas no resulta complicado.

Julio César nació en 1947 en la Ciudad de México; oriundo de la zona de Portales de donde es hasta la fecha. Es el menor de seis hermanos, el mayor Xavier, le llevaba 16, y la media entre todos ellos es de tres años.

En su niñez quiso ser pianista, a los seis años su hermana mayor Anita que tenía 19, le dio clases, pero el piano tuvo que ser vendido por falta de recursos.

A Julio César, a diferencia de los hermanos mayores, le tocó vivir un ambiente familiar más estable y tranquilo, principalmente por el factor de convulsión ambiental que generaba su padre quien era de carácter explosivo; pues éste a su vez tuvo una vida difícil, huérfano de padre tuvo que trabajar en el campo desde niño, aguantando

¹ Francisco Jaime Jiménez Valenzuela, *Julio César Oliva, semblanza biográfica de un guitarrista y compositor mexicano de los siglos XX-XXI*. (dir. Alfredo Sánchez Nava), Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019, p. 150, [Tesina].

abusos de los mayores. Alguna vez pensó que no volvería a ver a su madre; pues un día trabajando en el campo se sintió en vilo, sostenido de su calzón de manta por el brazo de un villista quien lo montó en ancas a su bestia. Cuando otro villista se acercó y preguntó al primero: “—Mi general, ¿a dónde dirijo al pelotón? —Llévalos al ojo de agua y que ahí me esperen, Fierro. [Contestó].” Al oír esto el niño, se asustó mucho y comprendió que montaba al Siete Leguas sujetado de las cananas de Pancho Villa.² Por suerte sólo lo quería como guía para hacerle una visita “conyugal” a la mujer más famosa del pueblo, la Chabela. Pero por desgracia, debemos decir que el padre de Oliva fue un típico macho jalisciense oriundo de Toluquilla, Jalisco.

Conociendo las formas de vida familiar de Oliva en su primera infancia, podemos ver que supo interpretar, digerir y resolver —con la indispensable ayuda de su madre, quien resulta ser un pilar para él— las violentas circunstancias que había en su casa —lo que no todos sus hermanos supieron hacer con el mismo éxito— y así, nosotros ahora poder conocer las sublimes y encantadoras líneas melódicas que en su repertorio contiene.

Oliva es consciente y está claro que las experiencias vividas le han permitido crear una resiliencia muy robusta, recurso que confiesa, le ha sido de mucha utilidad en escenas adversas en la vida. Un mecanismo de defensa que continúa perfeccionado hasta la fecha —según lo comenta—. Asimismo, hay que mencionar que el imprescindible vínculo que creó con su madre fue fundamental para la elección y colocación de valores en su esquema de vida.

108 | Su composición es 97 % para guitarra, sin embargo entre los cantantes ha habido gran aceptación y gusto por el muy escaso repertorio que tiene para la voz. Sus fuentes: Jaime Sabines, Amado Nervo, Manuel Acuña y *De amor y desventura*, tres poemas de su autoría.³

Las costumbres culturales de la población capitalina del México de los cincuenta a la fecha han cambiado de manera radical. Pues, a diferencia de las desagradables experiencias que Oliva tuvo en casa, también encontramos actividades sustantivas que propiciaban la creatividad, valores y relaciones humanas, mismas que fundamentaron su *leit motive* (el quehacer musical) y su *modus vivendi*, pues hacían música en casa con familiares, amigos y vecinos como algo cotidiano. Su madre, Cholita, tocaba la mandolina y cantaba la segunda voz. Uno de los trabajos del padre fue la musicalización en vivo de filmes tocando la guitarra, el violín o la armónica en un grupo, Xavier su hermano mayor ganaba concursos de canto en radio y después en televisión, se acompañaba versátilmente con la guitarra. De su hermana Anita, comentamos que tocaba el piano; la de en medio Lilia (soprano), era solista en los coros de las escuelas en las que estuvo y hacía teatro. El niño César se enriqueció notablemente de ese ambiente, lo vemos en una foto cuando tenía alrededor de quizás nueve años, tocando un enorme acordeón al centro de todos, llevando la voz cantante, acompañado (a su izquierda

² Se revisó el paso de Villa por Jalisco. Friedrich Katz, *Pancho Villa*. Era, México, ed. digital, 2013.

³ Aquí una muestra de ello. [En línea]: *Por siempre Sabines*: “Yo no lo sé de cierto”: <https://www.youtube.com/watch?v=4T63f9Yp2VQ>; “No es que muera de amor”: <https://www.youtube.com/watch?v=4oe0ZRwv6wg>; (Tres movimientos): <https://www.youtube.com/watch?v=XgCahJREdIA>; *Tres ofrendas a Nervo*: <https://www.youtube.com/watch?v=D-MbdxRiJ-4> [Consulta: 03 de octubre, 2020].

atrás) por su hermano y padre en las guitarras, así como a su derecha por el dueño del acordeón tocando la mandolina, y otro amigo; ambos miembros de la iglesia metodista a la que perteneció su hermano Xavier, después de haber abandonado la católica, lo que le costó caro en aquella época.



FIGURA 1. Fotografía de Julio César Oliva tocando el acordeón a los 9 años de edad (colección particular de Julio César Oliva).

Oliva nació en la música, y ya fuera piano, acordeón, violín, armónica o guitarra —como terminó siendo el caso— músico debía ser. Lo único que hizo paralelamente de manera temporal a la música, fue cuando ayudó a su padre y hermano en el taller que tenían en casa (de tipo porfiriana con patio⁴) en Portales, —otro de los oficios del padre— fabricando interfonos para las casas y departamentos, mismos que al terminarlos los iban a instalar.

Cuando el piano fue vendido, el padre, después de mil súplicas de la madre, accedió (de muy mala gana) a darle las primeras clases —aterradoras— de guitarra. Posteriormente y de inmejorable trato, continuó su hermano Xavier. Más tarde entró a la Escuela Superior Nocturna de Música y en 1966 al Conservatorio Nacional de Música (CNM).

Tuvo la experiencia afortunada de trabajar con Eduardo Mata en 1965, en la grabación de *El brazo fuerte* de Leonardo Velázquez. Asimismo en 1966 formó parte del elenco por el festejo de los 100 años del CNM, lo mismo que ocurrió en 2016 por los 150 años. En 1976 Oliva le mostró a un amigo, una composición que había hecho como experimento, quien lo “obligó” a inscribirla al primer concurso nacional de

⁴ Según lo clasifica en su texto Lourdes Cruz P. González Franco, *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX, un recorrido por sus espacios*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, México, 2016, p. 83.

composición para guitarra que en ese momento había surgido en México. Guillermo Flores Méndez, Selvio Carrizosa (fallecidos recientemente), Rodolfo Halffter, Blas Galindo, Alfonso Moreno y Ramón Noble, decidieron otorgarle el primer lugar; formaban el jurado. Al parecer fue ello lo que licenció a Oliva a permitirse componer libremente. Dicha obra *Suite Montmartre* fue presentada por Oliva en el primer recital de guitarra que se realizó en la recién inaugurada Sala Nezahualcóyotl en 1977,⁵ entre otras obras del repertorio clásico guitarrístico, siendo el segundo recital efectuado en dicho recinto.⁶ Oliva confiesa que esa obra ya no la tocaría ahora, por lo comprometida que resulta.

En 1986 formó parte del *Terceto de Guitarras de la Ciudad de México*, integrado —además de él— por Antonio López y Gerardo Tamez; que realizó una grabación el siguiente año con obras de Moncayo, Ponce, Tamez y Oliva, así como una gira a Europa en 1990 cuyo programa —de música mexicana— estaba conformado, entre otras obras, por transcripciones de Oliva como *Intermezzo*, *Gavota*, *A la orilla de un palmar*, *Guateque*, todas de Ponce; y sus arreglos: popurrí de tangos, *Rag Time* de Scott Joplin, y obra suya, como *Las enseñanzas de don Juan*, entre otras. No podemos dejar de señalar que la emoción embargaba al cuerpo del terceto, era intenso recrear tan mexicano repertorio. Oliva confiesa: “No me da vergüenza decirlo, y lo digo con mucha satisfacción, estando yo tocando ahí, se me salían las lágrimas. De estar tan lejos, toca[ndo] nuestra música”.⁷

110 |

El viaje a Europa, para Oliva fueron dos experiencias separadas aunque compartidas; una, los recitales con el terceto y la otra *su viaje a Europa*. Del segundo habrá qué decir más que del primero, pues no conocía el viejo continente, desde el hecho de abordar un Jumbo Jet 747 divisando el planeta desde las alturas, distinguiendo la línea que separa el día de la noche, hasta las caminatas en las calles parisinas y disfrutar la campiña italiana desde el tren, pasando por su visita a panteones y museos, en especial el Cimetière Père-Lachaise donde se encuentran los restos de Chopin. Resultó una experiencia alucinante, de las más ricas y formativas para él.

Oliva es un compositor *sui generis*, pues de chico, nunca mostró interés en formarse como tal; además, creía pérdida de tiempo ir a la escuela debido a que todo lo que enseñaban ahí lo había aprendido en casa; así, que prefería visitar bibliotecas y aprender por sí mismo más temas, incluso de partituras. De más grande, asistía a los ciclos de cine en embajadas, aprendía de músicos de primer nivel. Su creación ha surgido de manera “natural” —si se me permiten la expresión— plasma en su obra sus conjeturas mentales, emocionales, espirituales y experiencia de vida. Afecto a la lectura, gracias a su padre —por contradictorio que parezca, (filosofía, religión, historia y literatura)— y enriquecido por la inteligencia y bondad de su madre.

El número de composiciones que tiene hasta ahora rebasa las 300; pues consideremos que varias obras contiene tres o cuatro movimientos.

⁵ Dirección General de Actividades Musicales, *Sala Nezahualcóyotl, una vida de conciertos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

⁶ El primero fue presentado por el pianista alemán Hans Richter-Haaser dos días después de la repetición del programa inaugural, donde se presentó en la segunda parte, el concierto *Emperador* de Beethoven, en el que él mismo fue el solista.

⁷ F.J. Jiménez Valenzuela, *op. cit.*, p. 132.

Su obra ha traspasado fronteras y ha adquirido un público oculto que se amplía cada vez más, gracias a que guitarristas del circuito internacional tales como Cecilio Perera, Morgan Szymanski, Berta Rojas, entre otros; han llevado su música a diversas regiones del orbe. En 2014, la paraguaya Berta Rojas concursó con su álbum *Salsa Roja* en el Grammy Latino, donde la mitad son obras de Oliva. Plácido Domingo se llevó el galardón en su rol de barítono con obras de Verdi.

Steve Marsh de la revista *Classical Guitar* comenta sobre Oliva a partir de este álbum: “Su obra musical es del romanticismo y el impresionismo en un idioma contemporáneo. El trabajo en este programa es de un nivel excepcional, lleno de melodías encantadoras, armonías exuberantes e inventiva que evocan el lado romántico de la música.”⁸

Otros artistas de primer orden mexicanos que difunden su obra son por ejemplo la soprano Irasema Terrazas y el guitarrista Juan Carlos Laguna, quienes grabaron el álbum *Por siempre Sabines*. Rodolfo Pérez Berrelleza es el director artístico de la grabación de los *xxv cuadros mágicos* de Oliva, e interpreta dos de ellos; obra basada en la obra homónima del artista plástico Fernando Pereznieta. La contralto Ana Caridad Acosta grabó el álbum *¡Qué bonita es mi tierra! La canción tradicional de México*, con arreglos de Oliva, con él mismo en la guitarra. El Dúo Mateux, grabó *Tres instantes del mar*, integrado por la violonchelista Giovanna Bucarella y el guitarrista Francesco Diodovich, italianos. Asimismo, un dúo argentino integrado por Mercedes Robledo (soprano) y Miguel Viva (guitarra) hacen lo propio. Un par de guitarristas estadounidenses también contribuyen, Adam Holzman y David Grines. Pese a que la discografía de Oliva se va ampliando gracias a estos y otros intérpretes, a veces resulta difícil poder conocer ciertas obras. En internet se hallan versiones con estudiantes o con intérpretes bien formados, pero la gran mayoría de las videograbaciones son registros *amateur* por estudiantes o aficionados.

Como todos sabemos, por desgracia nuestra realidad cotidiana no contempla el suficiente esfuerzo por sacar a la luz la obra de nuestros creadores. El porcentaje de su obra grabada quizás no llegue al 10 %; la publicación de partituras es menor. De igual manera la historiografía no se ha ocupado de él ni de su obra y gracias a espacios como éste, se comienza a hacer.

Oliva nunca tuvo que preguntarse *a qué se iba a dedicar*, tampoco su familia lo cuestionó, desde pequeño estuvo en la actividad que sería por el resto de su vida, la música.

Estas vivencias significativas de vida proporcionan un paisaje rico y amplio de la vida del autor. La temática que trabaja es un compendio de valores formativos y vivencias. Identifico siete fuentes temáticas recurrentes en las que se basan sus composiciones: literatura; música; pintura y escultura; paisaje, naturaleza y sitios; amor; misticismo; infantil; y otro donde entran varios temas. Por ejemplo; de su gran afición a la lectura viene un veta rica de fuente composicional; asimismo de la misma música, por sus autores preferidos como es Chopin, uno de sus homenajes es la *Sonata transfigurada* o de los impresionistas *Debussyana*. La obra de arte más excelsa para él es la piedra tallada titulada *Piedad* que hizo Miguel Ángel. Las Lagunas

⁸ *Ibid.*, p. 177.

de Montebello en Chiapas fueron plasmadas en su muy gustada *Suite Montebello*, compuesta sin haberlas presenciado en vivo. Oliva considera que el valor más importante en la vida y el que debe de regir todo, es el amor; tema imprescindible y muy socorrido en sus obras como en la *Sonata del amor*. Valor que obedece a la educación que se impartía en los hogares mexicanos de aquella época.

Obras profundas y densas son, por ejemplo, la *Sonata para el final de los tiempos*, aún más, la *Sonata para el final de todos los tiempos*. *Lauriana*, es un homenaje a Antonio Lauro, que podría pasar fácilmente como obra del homenajeado. *Dos estampas españolas* son un homenaje a Paco de Lucía. *Romeo y Julieta* ha resultado de tal interés que se realizó una tesis sobre esta obra.

Curiosamente pero no contradictorio a sus principios y aunque no es abundante, está el tema infantil, como *Recuerdos de infancia*, sobre un texto de Corazón Otero o *Siete piezas infantiles*.

Por otro lado; *La leyenda del rey Arturo*, *Cuatro diosas del cine*, *Madera de zopilote*, *Réquiem* y otras obras, las coloqué en el rubro Varios. Tiene cuatro conciertos para guitarra, uno de ellos es para tres guitarras. Están escritos para guitarra solista acompañada por cuatro guitarras, algunos de ellos ya están orquestados. Además, cuenta con una infinidad de arreglos, principalmente de música mexicana.

Entre los grandes gustos y bases musicales que tiene Oliva están los tríos, los boleros, las *big bands* y una obra de Rubén Fuentes que ha sido un parteaguas para él: *La Bikina*.

112 |

Oliva se ha nutrido de manera importante por un método sorprendente que más parece de los tiempos modernos que de la época cuando aprendió, él le llama “maestros invisibles”, pues se trata de un aprendizaje por observación, viendo pantallas, tal como se hace en esta época. En ellos figura por ejemplo Ramón Donadío, un guitarrista de técnica elegante que salía en un programa de televisión junto a otros dos de estilo diferente. Sus visitas a las proyecciones de cine que ofrecían las embajadas, tales como la de Francia, España, Estados Unidos, Inglaterra o Alemania, resultaban lecciones de primer nivel, pues en ellas presentaban a personajes de la talla de Pablo Casals, Arthur Rubinstein, Andrés Segovia, Enrico Caruso, Herbert von Karajan, Vladimir Horowitz, Claudio Arrau, María Callas, Alicia de Larrocha, Arturo Toscanini con la Filarmónica de Berlín o con Wilhelm Furtwängler, entre otros; el cine era en blanco y negro. De todo ello se nutrió de forma valiosa.

Su nombre figura en la *Enciclopedia de México* de 1977, así como en el *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto* compilado por Eduardo Soto Millán de 1998. Figura en el compendio *50 años de Música del Palacio de Bellas Artes* del 1986. En el mismo año, la revista *Guitarra de México* publicó *Lauriana*. Su foto está en la portada de la revista *Guitar International* de agosto de 1988, así como en *Classical Guitar* de septiembre de 2014. Lo incluyen en *A seis cuerdas*, un catálogo binacional México-Estados Unidos del 1997; y en *La música en México, panorama del siglo XX*, coordinado por Aurelio Tello en 2010, entre otros más.

Julio César Oliva se ha convertido en un referente en cuanto a la música mexicana para guitarra. Se trata de un prolífico compositor contemporáneo cuyo estilo se remonta a 100 o 150 años atrás del que estamos siendo testigos, de ahí la importancia de estudiarlo. Esperamos disponer pronto, más de sus obras.

REFERENCIAS⁹

- ACEVES E. LOZANO, Jorge, *Historia oral e historias de vida. Teoría, métodos y técnicas. Una bibliografía comentada*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1991.
- ACEVES E. LOZANO, Jorge, (coord.) *Historia oral: ensayos y aportes de investigación. Seminario de historia oral y enfoque biográfico*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2.^a ed., 1.^a ri, 2006.
- BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?* Paidós, Barcelona, 6.^a ri, 2016.
- CRUZ P. GONZÁLEZ FRANCO, Lourdes, *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX, un recorrido por sus espacios*. Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Arquitectura, México, 2016.
- DE GARAY, Graciela, *Cuéntame tu vida, historia oral, historias de vida*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 1997.
- DE GARAY, Graciela, *La historia con micrófono, textos introductorios a la historia oral*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1994.
- DIEGO, Guillermo, *A seis cuerdas. Primer catálogo binacional de guitarra México-Estados Unidos*. Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, Ciudad de México, 1997.
- Dirección General de Actividades Musicales/Universidad Nacional Autónoma de México, *Sala Nezahualcóyotl, una vida de conciertos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- DOSSE, François, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. Universidad Iberoamericana/Biblioteca Francisco Javier Clavijero, México, 2007.
- Enciclopedia de México*, Ciudad de México, 2.^a ed., 1977, vol. VI.
- Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, *50 años de música del Palacio de Bellas Artes*, INBA/SEP, México, 1986.
- Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. Instituto Mora, México, 2014.
- JIMÉNEZ VALENZUELA, Francisco Jaime, *Julio César Oliva, semblanza biográfica de un guitarrista y compositor mexicano de los siglos XX-XXI* (dir. Alfredo Sánchez Nava), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019, [Tesina] [En línea]: <http://132.248.9.195/ptd2019/noviembre/0798798/Index.html> [Consulta: 10 de septiembre, 2010].
- KATZ, Friedrich, *Pancho Villa*. Era, México, 2013.
- MIRANDA, Ricardo y Tello, Aurelio, *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2001, vol. 4.: la música en Latinoamérica.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 1996.
- SOTO GAMBOA, Ángel, "Historia del presente: estado de la cuestión y conceptualización". *HAOL*, 3 (invierno, 2004), pp. 101-116.
- SOTO MILLÁN, Eduardo (comp.), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, siglo XX*. Sociedad de Autores y Compositores de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1996, tomo II (I-Z).
- SZYMANSKI, Morgan, "Julio César Oliva, celebrando 50 años en la música", *Classical Guitar*, 373 (septiembre, 2014).
- TELLO, Aurelio (coord.), *La música en México, panorama del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Biblioteca Mexicana, México, 2010.
- VILLANUEVA PANIAGUA, Luis Axel, "Julio César Oliva, Interview". *Guitar International*, 17, 1 (agosto, 1988).

⁹ Se incluyen textos que fueron fundamentales para la creación de fuentes en la elaboración de la tesina de donde está basada esta información.

CAPÍTULO 3.

MÚSICA Y TRADICIÓN

CON GARRA DE TIGRE: TRADICIÓN EN LA INTERPRETACIÓN ENDÉMICA DE PIANO EN BAJA CALIFORNIA SUR

MARÍA FERNANDA DEL PEÓN PACHECO

En Baja California Sur, las condiciones geográficas y sociales determinaron una relación muy importante entre sus habitantes y la ejecución del piano, misma que no ha sido visibilizada en el resto del país. Su particular aislamiento aunado a otras condiciones determinaron una selección de diferentes repertorios en el piano desde finales del siglo XIX hasta la década de 1980. La casi insularidad y atraso en comparación con la modernidad del centro de México hicieron de la música para piano parte esencial de la vida cultural y social, donde la interpretación se desarrolló de forma peculiar.

El presente ensayo tiene como objetivo mostrar algunos de los códigos estéticos encontrados en la interpretación pianística tradicional de Baja California Sur y su contexto. Mismos que pueden resultar inusuales para la academia y para la manera en que actualmente hemos ejecutado cierto repertorio en relación con la partitura, la tradición canónica, incluso la perspectiva de género.

Este trabajo es parte de la investigación que actualmente realizo en el Programa Doctoral en Música del Departamento de Comunicación y Arte en la Universidad de Aveiro, el cual tiene como objetivo final, ofrecer una propuesta performativa al incorporar ciertas prácticas interpretativas regionales-tradicionales en diversos repertorios para piano, basada en lo que defino como *interpretación endémica*. Término que propongo para que pueda emplearse en aras de entender con mayor profundidad lo que ha acontecido en otros espacios menos visibilizados y poder valorar éstas otras estéticas que nos ofrecen. La metodología que he utilizado hasta ahora, incluye una investigación documental retroalimentada por un estudio etnográfico donde he realizado ocho entrevistas, recurrido a la observación participante pasiva como público y oyente, así como a la observación participante activa tocando junto a una maestra que aún conserva estas prácticas. He realizado un estudio comparativo entre el estudio etnográfico y las fuentes documentales como grabaciones, partituras y libros de historia donde se referencia la vida musical del estado. La reflexión fenomenológica y autoetnografía serán más adelante utilizados para el proceso creativo.

La ejecución del piano en el distrito sur del territorio de Baja California a finales del siglo XIX y principios del XX tuvo gran peso e importancia sociocultural; los recitales domésticos, al igual que en el resto de la República Mexicana acrecentaron el interés por el aprendizaje del instrumento. Algunos factores fueron determinantes

para que tuviera tanto auge en el territorio, entre ellos los procesos de migración de la actividad minera, donde arribaron principalmente franceses, ingleses, chinos y estadounidenses; lo que proveyó una diversidad cultural importante a nivel musical.¹ En 1907 la compañía americana de Pianos (Cía. Americana) colocó veinte pianos,² que se anexaron a los sesenta ya existentes en La Paz, actual capital de estado, que en ese entonces tenía una población poco mayor a 5000 habitantes. Éstos estaban ubicados en casas particulares, en una ciudad donde eran pocas las calles pavimentadas y no había más de diez automóviles.³ Posteriormente la venta de pianos americanos aumentó de manera considerable, en la segunda década del siglo XX, la librería Arámburo ofreció pianos y partituras. El entonces territorio sur de Baja California para los años cincuenta seguía terriblemente aislado. La primera transmisión de radio fue en 1956 en la señal de la XENT, fue el único medio de comunicación entre la capital y el resto del territorio hasta 1968 que llegó la televisión por medio del canal 10 XHK-7. Ambos fueron de vital importancia para que la población de rancherías y pequeños pueblos tuviera gusto por la música clásica e instrumental; puesto que su programación tenía una fuerte inclinación por ellas, particularmente por la música para piano, incluso sus transmisiones determinaron parte de la selección del repertorio pianístico de varias generaciones, haciendo muy famosos el *Concierto Varsovia* de Richard Addinsell, *Melodía en fa mayor* de Rubinstein, movimientos sueltos de sonatas de Beethoven entre las que destacan *Claro de Luna*, *Patética* y *Waldstein*, además de valeses, nocturnos y estudios de Chopin, es de mucha importancia la *Polonesa Militar op. 40*. Estas obras eran consideradas por muchos sudcalifornianos, parte del repertorio que todo pianista debía tener para mostrar un buen nivel. Es importante señalar la importante relación entre la poesía y la declamación con la música, eran muy comunes las veladas literarias acompañadas al piano. En este contexto la música fue fundamental dentro de la educación, el ocio y el entretenimiento, el piano supuso la actividad predilecta por las tardes de muchas familias, misma que se sostuvo durante muchas generaciones. Se dice que en los años cuarenta todas las casas del centro, en la hoy ciudad capital, tenían sus pianos y que por las tardes al caminar se podía escuchar las distintas melodías que se estudiaban.⁴

La entonces ciudad de El Triunfo, hoy un pueblo que lucha por volver a activarse económicamente a través del turismo, en la primera década del siglo XX representó uno de los poblados donde más actividad tuvo la ejecución del piano debido al auge económico que trajo la empresa El Progreso Mining Company. La primera maestra de la cual se tiene registro fue *madame* Amalia Garnot, quien a su llegada de Francia abrió las puertas de su casa a la enseñanza de piano y fue quien enseñó a gran parte de la población. Otros poblados importantes fueron, al sur, San Antonio y San

¹ Edith González Cruz, Ignacio Rivas Hdz. *et al.*, *San Antonio y El Triunfo, La gente y la vida en los pueblos mineros en Sudcalifornia*. Archivo Histórico Pablo L. Martínez-Instituto Sudcaliforniano de Cultura, La Paz, 2019, p. 136.

² Lorella Castorena Davis, *Palabras e Imágenes de La Ciudad y Puerto de La Paz 1900-1959*. Colegio de Bachilleres del Estado de Baja California Sur, La Paz, 2000.

³ Jesús Leonor Isáis Verdugo y José Luis Vázquez Ceja, *Luis Peláez Manríquez y la enseñanza musical sudcaliforniana*. Instituto Sudcaliforniano de Cultura, La Paz, 2016.

⁴ *Idem*.

José; y al norte Santa Rosalía. En este contexto la interpretación regional desarrolló sus propias peculiaridades en donde todavía se mantiene, casi intacta, según la tradición, algunas prácticas interpretativas de finales del siglo XIX enseñadas por *madame* Garnot. Así como el desarrollo de técnicas y concepciones que responden a una propia estética donde se realza un gusto por un sonido grande, donde las sutilezas en la sonoridad no son una prioridad, lo cual describe Jesús Leonor “Quichu” Isáis: “En aquella época el toque pianístico era libre, no existía el control de sonido ni control de ritmo [...]. Los ataques eran tres: de puño, antebrazo y brazo”.⁵

Tocar con “garra de tigre” o “garra de león” son expresiones locales referidas por los profesores de piano en la ejecución de acordes. Tocar *piano* no es tocar suave, al contrario, significa que el piano debe escucharse firmemente. En la entrevista realizada a Quichu Isáis en enero de 2019, refiere a la manera de tocar utilizada en su juventud, como libre, donde se ornamentaba, se improvisaba, se tocaba porque se tenía “el don de estudiar” pues se sacaba mucho por oído, pero se necesitaba de leer bien música, tocar a cuatro manos entre familiares y amigos era habitual, así como tocar las piezas que venían en ciertas revistas que llegaban periódicamente por medio del barco Viosca como la revista *Palmolive*. Comenta que era importante matizar pero que tocar piano partía en realidad de ejecutar el volumen correspondiente a un *mezzoforte*, el *pianissimo* como tal no existía; describe que la manera de tocar era natural y musical a pesar de que se “apaleaba”. Era común que se improvisara tanto en música popular, como en la música clásica, incluso servía para conectar obras de ambos géneros en una presentación. Otros pianistas como Fernando Ruan, hijo de la profesora Vitalina Ayala Árciga primera maestra de piano en la región agrícola de Ciudad Constitución y sus alrededores, afirma que la formación por oído y de la lectura musical eran igual de importantes. La escasez de partituras y formas de conseguir nueva música acrecentaron la necesidad de aprender la música por oído.

La enseñanza del piano en Sudcalifornia desde 1880 fue transmitida de manera tradicional de generación en generación: ya fuera entre familiares o de maestro a alumno. La mayoría de las veces los alumnos rápidamente se convertían en maestros, siendo paralelamente aprendices y docentes, enseñando primeramente a sus familiares (hermanos, primos, hijos, nietos) y luego a externos. Esta enseñanza del piano y la mayor parte de las veladas musicales en un principio quedaron en manos de los alumnos de los primeros maestros franceses e ingleses que llegaron a principios del siglo XX. Posteriormente estos alumnos conformaron la actual Escuela de Música del Estado de Baja California Sur.

Otro factor que hizo que se desarrollara una propia estética en la interpretación se debió a que sólo pocos profesores salieron a realizar estudios profesionales de música. Doña Pachita Mendoza de Arámburo viajó a San Francisco Estados Unidos a finales del siglo XIX para estudiar profesionalmente música; quien, concluidos sus estudios, regresó a El Triunfo como la primera maestra profesional de piano. Se mudó a La Paz en años posteriores y como su sucesora quedó en el Triunfo Juanita Ojeda de Navarro. La maestra Leonor Verdugo de Ceseña en San José del Cabo estudió en

⁵ *Ibid.*, p. 26.

el Conservatorio Nacional⁶ y fue una de las principales maestras. Otro docente muy importante para el estado fue el profesor Luis Peláez Manríquez compositor de Costa Azul, canción que fuera considerada durante muchos años el himno de este territorio. El profesor Peláez estudió en la Ciudad de México, también en el Conservatorio Nacional de Música.⁷ A su regreso a Sudcalifornia en los años cuarenta trató de imponer una “escuela rígida”, que pretendía mostrar la “verdadera intención del compositor” y su estilo. Negó a los jóvenes pianistas tocar repertorio popular y pidió el respeto absoluto del texto así como destinar exclusivamente estudio al repertorio clásico; lo cual en realidad no ocurrió pues la música popular continuó siendo parte habitual del pianismo sudcaliforniano en espacios no académicos como recitales domésticos, reuniones familiares y tertulias; que eran las presentaciones más comunes en la sociedad sudcaliforniana. Durante mucho tiempo el repertorio popular al piano no había sido visto de manera inferior al repertorio que hoy consideramos académico. Peláez Manríquez fue el principal profesor de piano desde 1940 hasta 1970, diseñó los planes de estudio de la Escuela de Música y de la materia de música obligatoria de la carrera normalista para formación de profesores. La enseñanza del piano en Baja California Sur en esta época a pesar de ya tener una escuela especializada en ella, durante décadas fue también de manera tradicional, donde las barreras entre lo popular y lo académico eran difusas.

En cuanto a los repertorios y métodos de estudio se utilizaban los *Estudios técnicos diarios* de Oscar Beringer, *Gran método teórico-práctico para el estudio del piano* de Sigmund Lebert y Ludwig Stark; y los sesenta ejercicios del *Pianista Virtuoso* Charles-Louis Hanon, estudios de F. Burgmüller, C. Czerny y F. Chopin. Debido a la insularidad comentada, el repertorio para su lectura era limitado, se estudiaban principalmente obras de J.S. Bach (donde encontramos desde el libro a Anna Magdalena hasta preludios y fugas), W.A. Mozart (sonatas), L. v. Beethoven (bagatelas, sonatinas y sonatas), C. Debussy, F. Chopin, J. Brahms (han sido muy populares las danzas húngaras a cuatro manos), R. Schumann, A. Scriabin, S. Rachmaninov (mayormente preludios, pero hubo quien llegó a estudiar los conciertos). Anterior al profesor Peláez se ha encontrado repertorio europeo de compositores menos conocidos como Alexandre Croisez y Walter Meyvaert (P. De Ceuleneer). El repertorio de compositores mexicanos fue muy recurrido, principalmente danzas de salón; entre los favoritos se encuentran Manuel M. Ponce, Ricardo Castro, Alfredo Carrasco, Juventino Rosas, Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy. Lo que se complementaba con una amplia gama de música popular adaptada y arreglada para piano (muchas veces de manera muy espontánea y cargada de mucha improvisación), desde canciones regionales y de la revolución mexicana, piezas destinadas al baile típico de la región norte como polcas, mazurcas, chotises y redovas. Posteriormente charleston, danzón, cha-cha-chá, mambo y boleros; fueron muy populares las canciones de Consuelito Velázquez, María Greever, Agustín Lara y Tata Nacho. Hasta la llegada

⁶ Gustavo de la Peña Avilés, *Historia musical de Baja California Sur*. Instituto Sudcaliforniano de Cultura, La Paz, 2019, p. 28.

⁷ Eligio Moisés Coronado, “La tradición musical de la familia Peláez. La Paz Baja California Sur”. Colectivo Pericú (29 de mayo, 2011) [En línea]: <https://colectivopericu.net/2011/05/29/tradicion-musical-de-la-familia-pelaez/> [Consulta: 25 de marzo, 2019].

del maestro brasileño Iberé Gewher a finales de los años setenta, el repertorio académico fue ampliado.

La estancia del maestro Gewher en La Paz creó un fenómeno particular en la vida musical del estado, se forma un grupo de estudiantes jóvenes y adultos. Este último compuesto principalmente de señoras que tocaban desde muy pequeñas el piano que querían perfeccionar y actualizar su manera de tocar, muchas de ellas eran profesoras de piano en la escuela de música o particulares. Este grupo se autonombró *La Tecla Perpetua*. Gracias al maestro Iberé conocieron nuevos compositores, se hicieron muchos recitales y se montó mucho repertorio a cuatro manos. Se instauró una manera más académica de ver el pianismo pero se perdió en las nuevas generaciones esa necesidad de tocar también por oído, improvisar y jugar con la interpretación.

Algunos de los elementos hasta ahora registrados, que configuran la interpretación endémica en Baja California Sur, desde finales del siglo XIX hasta la década de los ochenta, se mencionan a continuación:

- Utilización predominante de dedos altos, mano rígida que en conjunto con los tres ataques (puño, antebrazo y brazo) producen una sonoridad grande característica de la región.
- Uso del pedal limitado al pedal de resonancia, algunas veces este no se limpia con regularidad, hay una predilección por la resonancia. El uso del pedal izquierdo (una corda) es básicamente inexistente.
- Múltiples libertades en la forma de frasear.
- Libertad rítmica.
- Uso constante del rubato.
- Cambió de la acentuación en lugares poco convencionales.
- Adhesión de ornamentos.
- Utilización de arpeggios en donde no están escritos, así como en acordes que no se tocan en bloque sino se arpeggian.
- Cambio libre de registro en ciertas notas, particularmente bajos.
- Asincronía entre las manos.

121 |

La improvisación configura una parte esencial en la praxis pianística sudcaliforniana, habilidad que se esperaba debía tener quien tocara el piano. Olga Cota, maestra y pianista menciona en una entrevista realizada en agosto de 2020, que muchas de las improvisaciones tendían a ser enérgicas, muy fuertes, llenas de arpeggios y acordes asíncronos. Debido a esto algunos de los pianistas que en conjunto a su formación clásica tenían muy desarrollada la improvisación destacaron a nivel nacional en la música popular, como “Guty” Isáis, pianista de María Greever y el profesor Norberto Flores, quien fue director de la escuela de música y quien trabajó en la XEW con grandes representantes nacionales de la música popular de los años cincuenta. Anteriormente se habían invisibilizado muchas prácticas del pasado que han encontrado su permanencia en la música popular y que ahora están de moda en ella.⁸

⁸ Luca Chiantore, “Undisciplining music: investigación artística y activismo historiográfico”, en *Performa* 17. ABRAPEM, São João de Rei (7 de junio, 2017). [Texto de la conferencia plenaria].

El papel que desempeñaron las mujeres en la interpretación y enseñanza del piano fue vital para que tuviera tanto auge en el territorio. Las mujeres de “buena educación” desempeñaron en México un papel crucial para la enseñanza y la interpretación,⁹ gracias a ellas en Baja California Sur se arraigó y conservó la tradición pianística. Era parte de su formación complementaria, incluso en algunos casos obligatoria por ser mujeres. Vicente Cardoza, pianista y catedrático de la Universidad de Baja California Sur en una entrevista realizada en agosto de 2020 refiere que para muchos en Sudcalifornia, entre ellos su padre, era mal visto que un hombre tocara profesionalmente piano pues para muchos era una actividad destinada a las mujeres: “una perla que lucir”. Sin embargo, las oportunidades para las mujeres de continuar profesionalizándose con sus estudios de piano, en la mayoría de los casos eran frenados por su “condición de género” y el poco interés de los padres en apoyar un largo y lejano viaje al lugar de estudios. Así como la obligación impuesta socialmente de cuidar del hogar cuando ellas contraían matrimonio y permanecer cerca de los padres para su futuro cuidado. La continuidad como intérpretes del piano en algunos casos fue negada por parte de los esposos. Sin embargo, la condición sumisa en la que se encontraban socialmente, para nada denotaba la debilidad en su manera de tocar. El toque de estas mujeres pianistas es fuerte, enérgico algunas veces pesado, adjetivos que contradicen lo que en ocasiones se ha adjudicado a la feminidad dentro de la música, en esta mitificación del papel femenino en la interpretación donde la visión androcéntrica ha impuesto terminologías y condiciones en la interpretación. Ciertos ataques que poseían las antiguas pianistas sudcalifornianas, así como las formas de abordar algunos repertorios contrasta el concepto mitificado de feminidad.

Estas mujeres, admirablemente como lo menciona el pianista Marcos Rivera Amador, uno de los ocho hijos de la maestra Consuelo Amador, quien es una de las pianistas más notables del estado y fue directora de la Escuela de Música, compartían su tiempo entre amas de casa, madres, alumnas, maestras de piano e intérpretes. Vicente Cardoza atribuye al oído tan entrenado que tenían la facilidad para aprender más rápido repertorio sin necesidad de pasar tantas horas en el piano, mismo que les permitía poder realizar las que en aquella época eran consideradas obligaciones femeninas: llevar una vida familiar y marital, cocinar y otras labores del hogar, así como trabajar dando clases además de su vida como intérpretes activas.

El modelo que propone Leonora Saavedra 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”;¹⁰ en el territorio sur de Baja California la tradición musical y la necesidad de conservar lo aprendido con las generaciones pasadas encuentra eco en el regionalismo que se configura en las primeras décadas del siglo XX sintiéndose y viéndose separados al

⁹ Jose Ángel Barquet Fkuri, *La tradición del piano en México y su primer siglo de vida (1787-1877)* (dir. Margarita Muñoz Rubio). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2014, [Tesis de maestría].

¹⁰ Leonora Saavedra, *La música como conocimiento social y comunidad indigentaria: México 1910-1930*. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, Ciudad de México, 2019, p. 12.

macizo continental. En contrapartida del movimiento nacionalista mexicano, en el distrito sur del territorio de Baja California surgió el que se denominó regionalismo, que buscaba construir una identidad cultural en el nativismo:

si al nacionalismo urgía una definición de mexicanidad, el regionalismo, exige una sudcalifornidad: como una forma de reflejar el modo de vivir en una sociedad producto de lentas pero continuas migraciones hacia el territorio sudpeninsular, que durante dos siglos le han dado vida.¹¹

En la música tal, como lo expresa Cristian Meza, se escribieron canciones que retrataban el sentimiento regionalista o, de manera romántica, algunos pueblos del territorio, entre las que destacan: *Costa Azul* de Luis Peláez Manríquez y *Playas negras* de Rafael Mendoza Collins.¹²

Sofia Lourenço afirma que la circulación internacional de la música está desvaneciendo lo que era tan característico y que generaba identidad en la interpretación.¹³ La estética propia de la interpretación al piano en las prácticas sudcalifornianas, que aún se pueden escuchar y que están en peligro de caer en el olvido, no puede ser juzgada, adjetivada, ni tratada de ninguna manera como si fuera la misma música tocada en un contexto académico, puesto que la función que tenía y que sigue teniendo en muchas comunidades pequeñas en el estado es radicalmente distinta y corresponde a condiciones geográficas, socioculturales especiales. México es un país lleno de música y entre sus retratos sonoros deben ser incluidas la música y las prácticas interpretativas sudcalifornianas.

123 |

REFERENCIAS

- BARQUET FKURI, Jose Ángel, *La tradición del piano en México y su primer siglo de vida 1786-1877* (dir. Margarita Muñoz Rubio). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2014, 242 pp. [Tesis de maestría].
- CASTORENA DAVIS, Lorella, *Palabras e Imágenes de La Ciudad y Puerto de La Paz 1900-1959*. Colegio de Bachilleres del Estado de Baja California Sur, La Paz, 2000, 137 pp.
- CORONADO, Eligio Moisés, “La tradición musical de la familia Peláez. La Paz Baja California Sur”. Colectivo Pericú (29 de mayo, 2011) [En línea]: <https://colectivopericu.net/2011/05/29/tradicion-musical-de-la-familia-pelaez/> [Consulta: 25 de Marzo, 2019].
- CHIANTORE, Luca, “Undisciplining music: investigación artística y activismo historiográfico”, en *Performa'17*. ABRAPEM, São João de Rei (7 de junio, 2017). [Texto de la conferencia plenaria].

¹¹ L. Castorena Davis, *op. cit.*, p. 111.

¹² Ana Guízar, “Destacan la importancia del folclore en la identidad de los pueblos”, *El Sudcaliforniano* (15 de enero, 2020), sec. Cultura [En línea]: <https://www.elsudcaliforniano.com.mx/local/destacan-la-importancia-del-folclore-en-la-identidad-de-los-pueblos-4702384.html> [Consulta: 10 de febrero, 2020].

¹³ Sofia Lourenço, “European Piano Schools: Russian, German and French classical piano interpretation and technique”. *CITAR, Journal of Science and Technology of the Arts*, 1,2 (diciembre, 2010) [En línea]: <http://artes.ucp.pt/citarj/article/viewFile/7/6> [Consulta: 28 de marzo, 2019].

- DE LA PEÑA AVILÉS, Gustavo, *Historia musical de Baja California Sur*. Instituto Sudcaliforniano de Cultura, La Paz, 2019, 397 pp.
- GONZÁLEZ CRUZ, Edith *et al.*, *San Antonio y El Triunfo. La gente y la vida en los pueblos mineros en Sudcalifornia*. Archivo Histórico Pablo L. Martínez-Instituto Sudcaliforniano de Cultura, La Paz, 2019, 212 pp.
- GUÍZAR, Ana, “Destacan la importancia del folclore en la identidad de los pueblos”, *El Sudcaliforniano* (15 de enero, 2020), sec. Cultura [En línea]: <https://www.elsudcaliforniano.com.mx/local/destacan-la-importancia-del-folclore-en-la-identidad-de-los-pueblos-4702384.html> [Consulta: 10 de febrero, 2020].
- ISÁIS VERDUGO, Jesús Leonor y Vázquez Ceja, José Luis, *Luis Peláez Manríquez y la enseñanza musical sudcaliforniana*. Instituto Sudcaliforniano de Cultura, La Paz, 2016 160 pp.
- LOURENÇO, Sofia, “European Piano Schools: Russian, German and French classical piano interpretation and technique”. *CITAR, Journal of Science and Technology of the Arts*, 1, 2 (diciembre, 2010) [En línea]: <http://artes.ucp.pt/citarj/article/viewFile/7/6> [Consulta: 28 de marzo, 2019].
- SAAVEDRA, Leonora, *La música como conocimiento social y comunidad indentitaria: México 1910-1930*. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, Ciudad de México, 2019, 215 pp.

DEL SON HUASTECO AL HUAPANGO URBANO: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE UN GÉNERO POPULAR URBANO EN EL SENO DEL CINE MEXICANO DE LOS AÑOS 30, 40 Y 50

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ

¿A QUÉ GÉNERO NOS REFERIMOS CUANDO HABLAMOS DE HUAPANGO?

El término “huapango” se ha utilizado para designar cuando menos dos géneros tradicionales bien definidos: el huapango arribeño, un tipo complejo de valona que se realiza en la región de la Sierra Gorda y alrededores, y el vecino huapango o son huasteco, una variante regional del género lírico-coreográfico comúnmente conocido como son. Tratándose de una tradición musical presente en toda la Huasteca, este último se ha erigido como el símbolo de identidad por excelencia para los pobladores de esa zona. Si bien, como lo he expresado anteriormente, es un género que manifiesta un sinnúmero de variantes interpretativas, éstas no se rigen por su pertenencia en uno u otro estado de los que conforman esta amplia región. Podemos decir que es un género de son que se canta, toca y baila en parte de los estados de Veracruz, Tamaulipas, Hidalgo, San Luis Potosí y en pequeñas porciones del norte de Puebla y Querétaro. Tanto en la región huasteca como en la región jarocho (del puerto de Veracruz hacia el sur del estado), el término “huapango” sirve para referirse, además, tanto al baile como a la fiesta donde tienen lugar los sones de ambas zonas. Tal vez al uso indistinto que los propios protagonistas han hecho de este vocablo se deban las diferencias en torno al valor y alcance semántico de este término, que desde hace tiempo —y aún hoy en día—, observamos en los trabajos de diversos autores a través de la historia.¹

Por si fuera poco, en un contexto completamente diferente, el vocablo “huapango” se ha utilizado también para referirse a otro género —en este caso, de origen

¹ No olvidemos, por ejemplo, que entre las décadas de los años cuarenta a ochenta los investigadores Francisco Alvarado Pier y Gerónimo Baqueiro Foster insistieron en reunir bajo el término “huapango”, tanto a los sones de la Huasteca como a los sones jarocho, idea tomada muy seguramente de las palabras de Vicente T. Mendoza en su *Panorama de la música tradicional de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2.^{da} ed., 1984, 258 pp. En los ochenta, Álvarez Boada expresó que la diferencia entre sones y huapangos en la Huasteca era que “los primeros se danzaban y los segundos se bailaban”, haciendo una distinción entre expresiones de las culturas indígenas y las de la población mestiza. Cfr. Manuel Álvarez Boada, *La música popular en la huasteca veracruzana*. Premia, Ciudad de México, 1985, 163 pp. Recientemente, Rivas Paniagua señala la diferencia entre sones huastecos y huapangos al precisar que el músico Nicandro Castillo sólo escribió huapangos, es decir ejemplos carentes de ciertos rasgos de los sones de tradición oral. Cfr. Enrique Rivas Paniagua, *Nicandro Castillo, el hidalguense*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Pachuca, 2003, p. 14.

urbano— que gozó de una gran popularidad entre los años cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo pasado, cuando fue ampliamente difundido, especialmente —aunque no de manera exclusiva—, por el cine nacional.² En estas líneas, hablaremos de los lazos que existen entre los huapangos del campo y los huapangos de la ciudad; particularmente, de las alteraciones que los viejos sones de la Huasteca sufrieron para adaptarse a las exigencias de los medios de comunicación de entonces, propiciando, en última instancia, el surgimiento de un género totalmente diferente. Así mismo, veremos cómo se refleja este proceso de transformación en el ámbito fílmico nacional de la llamada época de oro.

LA POLÍTICA CULTURAL DEL PERIODO POSREVOLUCIONARIO

Durante la transición entre la segunda y tercera décadas del siglo pasado, la sociedad mexicana se encontraba gravemente fracturada, debido a los embates de la lucha armada y sus posteriores secuelas. Una de ellas, fue el significativo incremento de la población urbana, que derivó de las numerosas y cada vez más frecuentes migraciones de gente procedente de diversos puntos del interior del país, que buscaba mejores condiciones de vida en las ciudades.

Estos movimientos migratorios, de orígenes tan diversos, provocaron que la capital del país se convirtiera en un espacio pluriétnico muy complejo, en el que convergían culturas con rasgos claramente diferenciados. Esto representó un problema para el discurso nacionalista de aquella época, que buscaba mostrar una sociedad homogénea y representativa del “mexicano”. Las músicas, los cantos y los bailes de las distintas regiones tuvieron un lugar relevante en la construcción de este ideal nacionalista, especialmente en los años veinte, cuando se pensaba que lo justo era poner atención a los elementos más típicos de todas las expresiones culturales. Sin embargo, con el tiempo —nos dice el historiador Ricardo Pérez Montfort—, tanta diversidad resultaba contradictoria en la creación de una imagen que resultara un símbolo inequívoco de identificación nacional. Es entonces cuando la creación de estereotipos nacionalistas se vuelve una preocupación principal dentro de los sectores políticos y académicos, cuya propagación se apoya en los entonces incipientes medios de comunicación.³

Siguiendo esta tendencia homogeneizadora y reduccionista, paulatinamente fue imponiéndose —de manera bastante arbitraria—, un arquetipo específico basado en elementos del Bajío. Esta situación contribuyó a que algunos géneros tradicionales —que aparecían con regularidad entre 1920 y 1927 en carpas y teatros de revista citadinos (tales como corridos, sones, pasodobles, valeses y canciones

² A este género urbano se le ha denominado de diferentes maneras: huapango moderno, huapango lento, huapango comercial, canción huapango e incluso, recientemente, César Hernández Azuara lo nombró *neohuapango*. Cfr. César Hernández Azuara, “La canción huapango. El estereotipo musical del son huasteco”, en Raúl Eduardo González (ed.), *Verso y redoble*. Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Morelia, 2014, pp. 103-115.

³ Ricardo Pérez Montfort, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937”, en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México, 1994, p. 119.

oaxaqueñas)—comenzaran a menguar frente a un modelo de canción, que en poco tiempo se consolidó en manos de una generación de compositores que seguían los preceptos trazados con anterioridad por Manuel M. Ponce. Este músico zacatecano buscaba sentar las bases de lo que debía considerarse la “auténtica canción mexicana”, y orientó su proyecto hacia un tipo de canción que se cultivaba en la región ya aludida, la del Bajío, negando, de manera explícita, los rasgos particulares de las expresiones líricas procedentes de otros rincones mexicanos.⁴ Es así como las canciones “muy mexicanas” compuestas por Miguel Lerdo de Tejada, Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho”, Mario Talavera, Alfonso Esparza Oteo,⁵ Felipe Llera y Lorenzo Barcelata, entre otros, gozaron de gran popularidad a lo largo de los años veinte y parte de los treinta, constituyendo el inicio de una corriente que se coronaría con el trabajo de la reconocida mancuerna formada por Manuel Esperón y Ernesto Cortázar —músico y letrista, respectivamente—, cuyas canciones encontraron en la etapa dorada del cine mexicano su principal medio de difusión.

A pesar del éxito del modelo de canción ponciano, durante los años veinte, treinta, cuarenta y parte de los cincuenta, las diferentes industrias mediáticas del momento promovieron de manera simultánea diversas tradiciones musicales del interior de la República; tal vez, en parte, con el fin de compensar las limitaciones de este modelo lírico. Entre los géneros tradicionales más difundidos en este terreno destacan los sones. Sin embargo, sus formas y contenidos originales al poco tiempo de llegar a la ciudad comenzaron a modificarse en el nuevo contexto citadino.⁶ La creación de estereotipos nacionalistas implicaba, en el terreno musical, la integración de gustos, estilos y prácticas propios de las diversas regiones a la estructura que equivalía al modelo formal “canción”, pero, en estos casos particulares, las canciones debían ser referentes de los terruños que los inmigrantes dejaban atrás.

Así fue como muy pronto los diversos medios de comunicación se convirtieron en los principales promotores de lo que puede denominarse la urbanización de los géneros regionales y, desde la década de los años veinte, incitaron la introducción a la capital de músicos de diversas regiones, dispuestos a acoplarse al gusto que estas industrias fomentaban. Para el músico e investigador César Hernández Azuara, el huapango urbano es, en este contexto, el estereotipo nacionalista que representa la música de la región huasteca.⁷

Los sones regionales —modificados en mayor o menor medida— tuvieron un lugar relevante en el cine mexicano de la llamada época de oro, muy especialmente

⁴ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Alianza Editorial Mexicana, Ciudad de México, 1989 (1.^{ra} edición, 1979), p. 18. [Los Noventa].

⁵ Estos primeros cuatro músicos fueron conocidos como el cuarteto Ases de la canción y, a la muerte del primero de ellos, tomaron el nombre de Trío Veneno.

⁶ Aquellas diferentes expresiones regionales, hacia fines de la década de los veinte —nos explica Pérez Montfort— habían terminado ya por someterse al cuadro estereotípico que refería a la región mítica de un Bajío figurado. Cfr. R. Pérez Montfort, *op. cit.*, pp. 119-121. De esta manera, los géneros tradicionales propios de los jarocho, huastecos, yucatecos, guerrerenses, entre otros, comenzaban a manifestar para ese entonces una personalidad híbrida, que fusionaba rasgos propios y elementos promovidos desde la capital del país.

⁷ C. Hernández Azuara, *op. cit.*, pp. 103-115.

—aunque no de manera exclusiva— a través de la comedia ranchera, género cinematográfico que surgió en 1936, con el estreno de la película *Allá en el rancho grande*, dirigida por Fernando de Fuentes y con música de Lorenzo Barcelata, la cual logró una aceptación extraordinaria por parte del público capitalino.

El son jarocho, por ejemplo —una de las variantes regionales más difundidas en el cine—, fue protagonista en las películas *Huapango* (1937), *Tierra brava* (1938), *Historia de un gran amor* (1942), *La perla* (1945) y *Algo flota sobre el agua* (1948), entre otras. En contraste, la actuación del son o huapango de la Huasteca en el séptimo arte fue más bien modesta, frente a la presencia del son jarocho y del son de mariachi del occidente mexicano y, en todo caso, ésta fue más bien tardía, logrando su máxima expresión en la película *Los tres huastecos*, filmada en 1948, bajo la dirección de Ismael Rodríguez. Además, como sucedió con géneros regionales análogos, su presencia se redujo a dos o tres sones. De hecho, la representación de la Huasteca en el ámbito cinematográfico se dio casi de manera exclusiva a través de *El cielito lindo*,⁸ desde su primera aparición, en 1936, en la película del mismo nombre, protagonizada por Arturo de Córdova. No obstante, la importancia del huapango huasteco en el cine mexicano fue relevante.⁹

LOS PRIMEROS SONIDOS HUASTECOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

128 |

La urbanización de los sones o huapangos de la Huasteca —al igual que otros géneros regionales— comenzó durante la década anterior al surgimiento del cine sonoro en México, iniciando su camino a través del *teatro de revista* y la *radio*. Daniel Castañeda da cuenta de la presencia de numerosos conjuntos regionales que deambulaban con sus músicas por la capital desde los inicios de los años veinte. Al lado de mariachis de Cocola; orquestas típicas con violín, arpa, salterio y bandolón; cancioneros y orquestas de Oaxaca, Guerrero y Michoacán; figuraban “trovadores de Tamaulipas y Veracruz con guitarras y violines” y “bandas jarocho de Veracruz tocando *huapangos*”.¹⁰

⁸ Aquí nos referimos al huapango tradicional de la Huasteca, cuyo canto se estructura por series de seguidillas compuestas (coplas de siete versos), de las cuales la que aquí escribe ha recogido más de un centenar. Rosa Virginia Sánchez García, *Antología poética el son huasteco tradicional*, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 2009, pp. 67-86. Sin embargo, de manera natural, este huapango se ha asociado desde siempre en el ámbito mediático con la canción valseada, atribuida a Quirino Mendoza y Cortés, presumiblemente compuesta durante la Revolución, a partir de determinadas coplas huastecas. Esta asociación —que ha dado lugar a múltiples arreglos (entre los que sobresale el que observamos en la película *Los tres García*, 1946)— muy pronto se consolidó como el símbolo musical prioritario de esa región y, más adelante, como un referente musical obligado del país entero.

⁹ Al respecto, Ricardo Pérez Montfort nos dice: la “música de jarana, violín y huapanguera al igual fue víctima del afán estereotipificador, particularmente en el cine de los años cuarenta y cincuenta”; además, afirma que justo la película *Los tres huastecos*, una clásica dentro del repertorio filmico de la época de oro, sirvió para apuntalar la figura estereotípica del huasteco [...]. Cfr. Ricardo Pérez Montfort, “Acercamientos al son mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco”, en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Centro de Investigación en Docencia y Humanidades del Estado de Morelos, Ciudad de México, 2000, p. 145. [Colección Historias].

¹⁰ Cfr. Daniel Castañeda, *apud*. Y. Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 46.

En 1926, la conformación del grupo Los Ruiseñores Huastecos,¹¹ integrado por Lorenzo Barcelata, José Agustín Ramírez, Ernesto Cortázar, Antonio García Planes y Alberto Caballero, fue un hecho relevante, ya que esta agrupación se distinguió por la composición e interpretación de *huapangos*, entre muchos otros géneros en los que incursionó, como fueron los tangos, numerosos arreglos afortunados de sones de mariachi y de otras regiones, así como canciones compuestas por tres de sus integrantes: Barcelata, Cortázar y Ramírez. En 1928, el grupo tomó el nombre de Los Trovadores Tamaulipecos, año en que se incorpora al conjunto el violinista Carlos Peña, a la muerte de García y Caballero.

Es hasta la década de los años treinta cuando tiene lugar el verdadero ascenso del huapango huasteco en la Ciudad de México. En 1930 Los Trovadores Tamaulipecos participaban en la XETO y en la XETR, y un año después graban dos composiciones bautizadas como huapangos: *La cuera* y *Tamaulipeco*.¹² En aquellos años llegan a la capital otros músicos de la Huasteca, entre los que destacan Elpidio “el viejo” Ramírez, de la huasteca veracruzana, y el hidalguense Nicandro Castillo, los dos principales músicos responsables de la transformación del son huasteco en el ámbito urbano.

Es importante señalar que en el proceso de urbanización del huapango huasteco intervinieron también diversos músicos no huastecos, cuyas aportaciones fueron relevantes en la metamorfosis del género o bien abrevaron elementos del huapango y de algún otro género similar, para después utilizarlos en sus arreglos, composiciones o, incluso, en grabaciones de piezas que denominaron huapangos (unas veces refiriéndose a los sones jarocho, otras, a los de la Huasteca), aunque éstas no siempre estuvieran relacionadas realmente con el género huasteco o jarocho.¹³ Tanto la cercanía geográfica entre los sones huastecos y los sones jarocho, como la semejanza rítmica de algunos mánicos entre los sones huastecos y las chilenas guerrerenses dieron lugar a un uso ambiguo del término para referirse a numerosas composiciones, que podían ser cualquiera de estos géneros, o bien ser producto de algún arreglo particular, como es el caso de la pieza titulada *Yo quiero luz de luna* —entre otras—, del famoso bolerista oaxaqueño Álvaro Carrillo, concebida, al parecer, como pasillo por el autor, pero apuntada como “huapango” en una edición de la partitura para piano, e interpretada como tal por Javier Solís.¹⁴ Por otra parte, al parecer, el ritmo que a través de este proceso se consolidó como la base del huapango urbano —ya separado del

¹¹ O Trovadores Tampiqueños, también denominado Quinteto Tampiqueño, según Yolanda Moreno Rivas. *Cfr. Ibid.*, p. 62.

¹² *Cfr. Ibid.*, p. 11.

¹³ Sobresalen las figuras de Lorenzo Barcelata, de Tlalixcoyan, Veracruz; José Agustín Ramírez, de Acapulco, Guerrero (o de Atoyac de Álvarez, según Yolanda Moreno); Antonio Maciel y Los Aguilillas “ahuastecados”, de El Limón, Michoacán; Andrés Huesca, del Puerto de Veracruz; el Trío Tariácuri, de Huetamo, Michoacán; y Pedro Galindo, de la Ciudad de México.

¹⁴ Existen varios ejemplos de este entrecruzamiento de géneros. Uno de ellos es la labor del corridista morelense Samuel M. Lozano, mencionado por Rivas Paniagua, quien compuso, por ejemplo, los “huapangos” *El cantarito* y *Veracruz de mis amores*, pero cuyas interpretaciones se escuchan más como sones jarocho, piezas nortañas o, incluso, sones de Tixtla, en la voz del Conjunto Villa del Mar y de Valerio Celedón. Otro ejemplo es el arreglo del son jarocho *El cascabel*, realizado por Lorenzo Barcelata, en la voz de Los Trovadores Tamaulipecos, que parece más una chilena.

viejo son huasteco— tuvo una difusión tan grande que llegó a traspasar los límites geográficos de nuestro país.¹⁵

TRANSFORMACIONES DEL SON O HUAPANGO HUASTECO EN EL ÁMBITO URBANO

Independientemente de lo anterior, lo cierto es que el término “huapango” alude a dos principales expresiones musicales: la variante de son de la región Huasteca (son o *huapango huasteco*)¹⁶ y el huapango de origen urbano (*huapango urbano*). La relación justa entre los viejos huapangos tradicionales y los *huapangos urbanos* es que los segundos provienen de (o tienen sus raíces en) los primeros. Sin embargo, entre ambos se observan grandes diferencias musicales, literarias y expresivas, debido al contraste que existe entre sus respectivos contextos, así como al hecho de que sus particulares objetivos y funciones son significativamente diferentes. Yolanda Moreno Rivas opina que el “nuevo huapango” o huapango urbano, aun cuando conserva el ritmo original, debe considerarse como un género independiente, debido a que redefine el estilo del huapango.¹⁷

De manera muy general diré que los huapangos huastecos, de carácter colectivo y anónimo, tienen la particularidad de transmitirse mediante la oralidad y tienen como fin la reunión social a través de la fiesta popular.¹⁸ Los huapangos urbanos son obra de autores específicos y conocidos, se difunden a través de los distintos medios de comunicación y están pensados como espectáculo, en la medida en que se dirigen a un público que no interviene en su realización.

Existe un punto sobre el que quiero llamar la atención: el huapango urbano, en realidad, manifiesta dos modalidades principales.¹⁹ Llamaremos a la primera *huapango-canción* y a la segunda *canción-huapango* o, mejor, *canción huapangueada*.²⁰ De esta manera, tenemos:

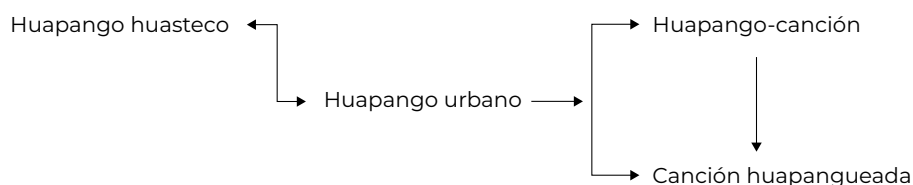


FIGURA 1.

¹⁵ Escúchense, por ejemplo, los huapangos interpretados por el Trío guatemalteco Los Murciélagos, acompañados de guitarras, marimba y clarinete.

¹⁶ En el presente artículo, las denominaciones “son huasteco” y “huapango huasteco” califican de igual manera a la variante tradicional de son que se interpreta en la Huasteca.

¹⁷ Cfr. Y. Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸ Características que hoy en día claramente están cambiando ante el acelerado avance tecnológico de los medios de comunicación masiva y la tendencia globalizadora de las expresiones culturales y artísticas.

¹⁹ Digo “principales” porque en realidad existe una gran cantidad de variantes.

²⁰ Canción *ahuapangueada*, según la terminología utilizada por E. Rivas Paniagua, *op. cit.*, p. 15.

El huapango-canción, representa el paso intermedio de la transición entre los sones tradicionales de la Huasteca y las canciones huapangueadas rancheras.²¹ Nicandro Castillo fue el principal promotor del acancionamiento de los huapangos huastecos, debido a sus cuantiosas composiciones. Al respecto, Enrique Rivas Paniagua nos dice:

aunque no fue el primero ni el único, Nicandro fijó las características del huapango [urbano]. Le marco usanzas y caminos que después muchos imitaron o recorrieron. [...] Lo puso en el ánimo popular, a la par de la canción ranchera entonces de boga. Le abrió huecos en el cine. Contribuyó en su mariachización, y provocó a compositores huastecos y no huastecos a escribir canciones ahuapangueadas que siguen siendo famosas.²²

Algunas de las principales transformaciones que el huapango huasteco sufre en su proceso de urbanización se llevan a cabo en cuando menos tres etapas, no necesariamente sucesivas. Durante la primera —que tuvo lugar durante el periodo que va de 1933 a 1939—, los cambios se manifiestan, básicamente, en los planos de la instrumentación y de la interpretación, a través principalmente del trabajo del violinista Elpidio Ramírez, de Nicandro Castillo y de Pedro Galindo, quienes fueron, primero, integrantes de Los Chinacos y, posteriormente —ya sin Galindo— de Los Plateados de Nicandro Castillo. Posteriormente, el “viejo” Elpidio formará el grupo con el que diera a conocer las mejores muestras de sus aportaciones: Los Trovadores Huastecos del Viejo Elpidio.²³ Estos músicos dieron un giro al son huasteco, al incorporar en sus interpretaciones ciertos rasgos que hacían más atractiva su música a los oídos citadinos. Entre las transformaciones más notables en manos de estos intérpretes, observamos:

- Fijación de las coplas cantadas.
- Sustitución de los instrumentos de acompañamiento por guitarras sextas. Frecuente el uso de un guitarrón.
- Introducción del canto a dos voces.
- Ritmo un poco más pausado.

Ejemplos de estos cambios los escuchamos en las versiones que Elpidio hiciera de distintos sones huastecos tradicionales, como *La Cecilia*, *La Rosa*, *La malagueña*, *La Petenera* y *El caimán*, entre otros más que, cabe mencionar, este músico registró como suyos. La determinación de limitar a un número reducido de coplas fijas el

²¹ Considero necesario hacer esta precisión, debido a que en algunas publicaciones todavía se advierte la tendencia a generalizar bajo el término huapango canción, neohuapango o canción huapanguada todo tipo de huapangos urbanos, cuando existen diferencias de fondo entre unas composiciones y otras. Tal es el caso de César Hernández Azuara, quien equipara los huapangos-canción de Nicandro Castillo con ejemplos como *Rogaciano el huapanguero*, *Cielo rojo* y *Atardecer huasteco*, entre otros. Cfr. C. Hernández Azuara, *op. cit.*, p. 111.

²² E. Rivas Paniagua, *op. cit.*, p. 15.

²³ Elpidio Ramírez Burgos (1892-1960), originario de Xoxocapan, Veracruz, fundó esta agrupación a principios de los años cuarenta, al lado de los Hermanos Pantoja, procedentes de Celaya, Guanajuato.

canto de los sones huastecos es el comienzo del *acancionamiento* del son huasteco tradicional. Durante la segunda etapa de este proceso las transformaciones van más allá del plano interpretativo, al incursionar en la composición de nuevos huapangos (que son los que aquí llamamos *huapangos-canción*). Da inicio formal esta etapa en 1940, cuando Nicandro Castillo registró su primer huapango: *El cigarro*.²⁴ Si bien —como ya se dijo— este músico no fue ni el primero ni el único que compuso huapangos —estos sí, de raigambre huasteca—, su extensa obra fue el hito que cambió el rumbo del desarrollo del huapango urbano. Al trabajo de este músico se debe el primer gran paso de la fusión entre la estructura del son huasteco y el modelo “canción”.

¿Pero en qué consiste el modelo *canción*?, ¿qué lo distingue de los sones? En realidad, son muchas las diferencias, pero la más determinante la encontramos en el plano literario, en la medida en que las series de número indeterminado de coplas de los sones tradicionales son reemplazadas por series, más bien breves, de estrofas fijas.²⁵

El gran éxito de las composiciones de Nicandro Castillo reside, pues, en la adopción de la estructura lírica del modelo de “canción” y la preservación, en buen grado, de la forma musical, del ritmo, del *tempo* y parte del estilo interpretativo de los sones tradicionales, con lo que se mantiene, no sólo el “sabor” huasteco, sino también un rasgo fundamental: el ser un géneroailable, lo que facilita su regreso a la Huasteca y su integración al repertorio tradicional. Entre sus huapangos-canción más conocidos se encuentran: *El hidalguense* y *Las tres huastecas*, compuestos en 1942, según nos dice Rivas Paniagua (12). En ellos podemos observar:

- La sustitución de la vieja estructura lírica de series de coplas de número indeterminado por estrofas fijas que siguen un orden predeterminado y se repiten en las diferentes versiones.
- La integración de un estribillo, elemento totalmente ajeno a los sones de la Huasteca.
- La adopción de estrofas diferentes a las quintillas y sextillas tradicionales, como las cuartetos sencillas y las dobles (octavillas).
- Pérdida de la estructura responsorial del canto y uso frecuente del canto a dos o más voces simultáneo.

²⁴ Cfr. E. Rivas Paniagua, *op. cit.*, p. 99. Nicandro Castillo, procedente de Xochiatipan de Castillo, Hidalgo, llegó a la Ciudad de México en 1933, un año después se integra a Los Chinacos. En esos momentos, el grupo ya se presentaba en la emisora XEW. En 1939, Nicandro forma su propio grupo, Los Plateados, al lado de su hermano Roque Castillo, con el que logrará sus mayores éxitos.

²⁵ Sobre la diferencia entre coplas y estrofas ya mucho se ha escrito. Brevemente diré que, entre los musicólogos, Jas Reuter fue uno de los primeros interesados en aclarar la distinción entre unas y otras; él aplica el término “estrofas” para aquellas que forman parte de una unidad poética mayor, y denomina “coplas” a las que para tener sentido se bastan a sí mismas. Cfr. Jas Reuter, *La música popular en México*, Panorama, Ciudad de México, 2.^a ed., 1981, p. 158. Por su parte, Mercedes Díaz Roig, refiriéndose a la música tradicional de España, hace también la distinción entre “coplas sueltas” aquellas que se pueden cantar solas y “estrofas” a las que define como “aquellas que forman parte de una determinada canción y que no se pueden cantar aisladas, por estar unidas conceptualmente a las otras coplas de la canción”. Cfr. Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976, pp. 11-12.

Tanto los cambios introducidos por Elpidio Ramírez, como los elaborados por Nicandro Castillo, intervinieron de manera directa en la conformación del huapango urbano, pudiendo considerarse ambos como los precursores de este género lírico, ya que sus aportaciones motivaron a otros músicos —de la Huasteca y ajenos a ella— a componer canciones dentro de este nuevo esquema.²⁶

Recordemos que la difusión de los huapangos urbanos ocurre a través de los diversos medios de comunicación masiva, lo que deja atrás la transmisión oral, propia de los huapangos tradicionales que siguieron cultivándose en la región. Posteriormente, ya entrados los años cuarenta, comienza lo que podemos considerar la tercera etapa, la cual se extiende hasta la década de los años sesenta. En este periodo surge el huapango urbano que aquí denominamos *canción huapangueada*, bastante alejada ya de su antecesor, el viejo son de la Huasteca. Este género surge de la fusión del huapango-canción y la canción ranchera. Se trata de composiciones de autor conocido, que están destinadas a ser cantadas predominantemente por uno o una cantante solista, aunque, en sus inicios, varios tríos las integraron con entusiasmo a su repertorio.

Del son huasteco tradicional conserva muy pocos elementos de índole interpretativa; no obstante, se mantiene el uso del falsete, como claro símbolo distintivo de la Huasteca, pero éste ya es un falsete largo y estilizado, para lucimiento de los cantantes. Por otra parte, pierde la propiedad de ser un géneroailable, debido al cambio de *tempo*, ahora francamente lento.

Suele acompañarse de duetos y tríos de guitarra, de conjuntos de mariachi, así como de otras agrupaciones orquestales. Entre los primeros y más importantes intérpretes de este tipo de canciones huapangueadas se encuentra el Trío Calaveras, el cual no sólo le dio un fuerte impulso al nuevo género a través de sus numerosas interpretaciones, sino que también contribuyó enormemente a definir el estilo interpretativo que esta nueva modalidad desarrollaría en adelante.

Entre los ejemplos más conocidos de este tipo de huapangos urbanos se encuentran: *Cucurrucucú, paloma*, *El jinete*; *Rogaciano el huapanguero*; *El Pastor*; *Cielo rojo*; *Flor Silvestre*; *Deja que salga la luna y, por supuesto, La malagueña*,²⁷ los cuales se dieron a conocer por cantantes populares de renombre, como Pedro Infante, Luis Aguilar, Javier Solís, Jorge Negrete, los Hermanos Sáizar, Miguel Aceves Mejía, Lola Beltrán y el ya mencionado Trío Calaveras. También fueron numerosos los músicos que compusieron canciones rancheras huapangueadas. Algunos de ellos fueron: Tomás Méndez, Chucho Martínez Gil, Rubén Fuentes, David Sáizar, Los Cuates Castilla, Esperón y Cortázar y José Alfredo Jiménez.

HUAPANGOS TRADICIONALES Y HUAPANGOS URBANOS EN EL CINE MEXICANO (1936-1956)

El cine fue sin duda el medio de comunicación masiva ideal para la propagación del nuevo huapango urbano. Una vez maridado con el modelo canción, este huapango

²⁶ Elpidio Ramírez también compuso huapangos-canción.

²⁷ Nos referimos aquí a la versión acansionada, que en la voz de numerosísimos intérpretes, mexicanos y extranjeros ha dado la vuelta al mundo.

encajaba a la perfección con el género lírico “mexicano” que con tanto ahínco se buscaba popularizar. No obstante, sus rasgos característicos —ritmo lento en 6/8, letras alusivas a terruños específicos, su particular falsete— remitirían con seguridad a la población, las costumbres y el modo particular de sentir de la región huasteca, o mejor dicho de una Huasteca creada desde del imaginario del arte fílmico mexicano de los años treinta y cuarenta. Una región inventada, como tantas otras, que tomó vida a través de las voces de personajes vestidos con sus chaparreras de cuero (estereotipo huasteco del traje de charro).²⁸

En el siguiente cuadro es posible observar la presencia de los tres tipos de huapango de los que hemos venido hablando; más aún, podemos ver la dinámica del cambio que tuvo el género en el cine mexicano de la época dorada, partiendo del son tradicional y culminando con la canción huapanguada, que poco a poco fue desplazando a las otras dos variantes:

Año	Título del huapango			Intérpretes	Título película y director
	Son huasteco	Huapango-canción	Canción huapanguada		
1936	<i>Cielito lindo</i>			[Trío sin crédito]	<i>El Cielito lindo</i> (Robert Quigley)
1938	<i>Cielito lindo</i>			Trío Calaveras	<i>México lindo</i> (Ramón Pereda)
1941		<i>El toro bonito [coquito]</i>		Los Plateados	<i>Seda, sangre y sol</i> (Fernando A. Rivero)
1942		<i>Así te quiero yo</i>		Jorge Negrete	<i>Tierra de pasiones</i> (José Benavides Jr.)
1942	<i>El Cielito lindo</i> y <i>El gusto</i>			[Trío sin crédito]	<i>María Eugenia</i> (Felipe Gregorio Castillo)
1942		<i>Huasteca linda</i>		Trío Calaveras	<i>María Eugenia</i> (Felipe Gregorio Castillo)
1942			<i>[A las siete de la noche]</i>	Trío Calaveras	<i>María Eugenia</i> (Felipe Gregorio Castillo)
1943			<i>Flor silvestre</i>	Trío Calaveras	<i>Flor silvestre</i> (Emilio Fernández)
1943			<i>Amorcito de mi vida</i> (<i>Aquí estoy</i>)	Pedro Infante y Trío Janitzio.	<i>¡Viva mi desgracia!</i> (Roberto Rodríguez)
1944	<i>Soy soldado de</i> <i>Levita</i>			[Grupo desconocido]	<i>El capitán Malacara</i> (Carlos Orellana)
1944	<i>El Cielito lindo</i> y <i>El caimán</i>			Los Trovadores Plateados	<i>El jagüey de las ruinas</i> (Gilberto Ramírez Solares)
1944			<i>[Pa qué cantarán las</i> <i>aves]</i>	Trío Calaveras	<i>Las abandonadas</i> (Emilio Fernández)
1945	<i>El gusto</i>			Antonio Maciel	<i>La perla</i> (Emilio Fernández)
1945			<i>Flor de durazno</i>	Trío Calaveras	<i>Flor de durazno</i> (Miguel Zacarías)

²⁸ En efecto, el personaje estereotipado de la zona huasteca no era otra cosa que una variante del charro cantor: hombre de campo, bravío, tomador, mujeriego; pero de buen corazón y bueno para el canto. Con sólo unos pequeños ajustes al vestuario, los símbolos fundamentales seguían presentes: sombrero de ala ancha, pistola al cincho y un buen “cuaco” para montar.

Año	Título del huapango			Intérpretes	Título película y director
	Son huasteco	Huapango-canción	Canción huapangueada		
1946	<i>El Cielito lindo</i>			[Trío sin crédito]	<i>Aquí está Juan Colorado</i> (Rolando Aguilar)
1946	<i>El Cielito lindo</i>			Pedro Infante, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza	<i>Los tres García</i> (Ismael Rodríguez)
1946			<i>Dos arbolitos</i>	Salvador García y mariachi sin crédito	<i>Aquí está Juan Colorado</i> (Rolando Aguilar)
1946			<i>Malagueña</i>	Trío Calaveras	<i>Enamorada</i> (Emilio Fernández)
1947			<i>Virgencita</i>	Pedro Galindo y Trío Tamaulipeco	<i>Espuelas de oro</i> (Agustín P. Delgado)
1948			<i>Atardecer huasteco</i>	Pedro Infante (a dos voces) y de Elpidio Ramírez Pedro Infante y pequeña orquesta	<i>Los tres huastecos</i> (Ismael Rodríguez)
1948			<i>Chiquitita y Dos arbolitos</i>	Trío Calaveras	<i>Pueblerina</i> (Emilio Fernández)
1948			<i>Plegaria guadalupana</i>	Trío Calaveras	<i>Jalisco canta en Sevilla</i> (Fernando de Fuentes)
1948			<i>Serenata a una flor (Perdón no pido)</i>	Pedro Infante	<i>Dicen que soy mujeriego</i> (Roberto Rodríguez)
1948			<i>Sol redondo</i>	Luis Aguilar	<i>Tres hombres malos</i> (Fernando Méndez)
1948			<i>Ya se va metiendo el sol</i>	Tito Guízar	<i>En los Altos de Jalisco</i> (Chano Urueta)
1949	<i>Soy soldado de levita</i> (frag.)			Tin Tan y Marcelo	<i>Soy charro de levita</i> (Gilberto Martínez Solares)
1950	<i>El Cielito lindo</i>			Antonio Maciel, Pedro Rivera Maciel y un guitarrista	<i>El suavecito</i> (Fernando Méndez)
1950	<i>El Cielito lindo</i> (frag.)			Guillermina Grin y mariachi	<i>También de dolor se canta</i> (René Cardona)
1953			<i>El jinete</i>	Tin Tan y Rosa de Castilla	<i>El mariachi desconocido</i> (Gilberto Martínez Solares)
1954		<i>El mil amores</i>		Pedro Infante	<i>El mil amores</i> (Rogelio A. González Jr.)
1954		<i>Serenata huasteca</i>		Pedro Infante y la Torcacita	<i>Cuidado con el amor</i> (Miguel Zacarías)
1954			<i>Cucurrucucú, Paloma</i>	Pedro Infante	<i>Escuela de vagabundos</i> (Rogelio A. González)
1954			<i>Deja que salga la luna y Ruega por nosotros</i>	Pedro Infante	<i>Los Gavilanes</i> (Vicente Oroná)
1955			<i>Cucurrucucú, Paloma</i>	Lola Beltrán	<i>Al diablo las mujeres</i> (Miguel M. Delgado)
1956			<i>Crucifijo de piedra</i>	Linda Cristal	<i>El diablo desaparece</i> (Rolando Aguilar)
1956			<i>Crucifijo de piedra</i>	Trío Calaveras	<i>El fantasma de la casa roja</i> (Miguel M. Galindo)

FIGURA 2.

A partir de la información recogida en la figura anterior, podemos resumir algunas ideas. Para empezar, *El cielito lindo* es prácticamente el único huapango tradicional de la Huasteca que tiene cabida en el cine, pero tiende a perder su instrumentación original desde el principio. Sólo excepcionalmente aparecen *El gusto*, *El caimán* y *El soldado de levita* (*La leva*).

Por otra parte, el primer huapango-canción, *El toro bonito* o *Toro coquito*, se presenta en la película *Seda, sangre y sol*, de Fernando A. Rivero, producida en 1941, con lo que podemos concluir que es hasta la década de los años cuarenta cuando el huapango urbano hace su aparición en el cine.²⁹

Un año después, en la película *María Eugenia*, protagonizada por María Félix, el Trío Calavera interpreta una pieza que por sus características puede calificarse como canción huapangueada, siendo la primera en aparecer en el séptimo arte. Se trata de un ejemplo sin título, cuya letra dice:

A las siete de la noche
va a salir la luna llena,
a las siete de la noche
voy a ver a mi morena.

*La luna sale regando
luz que parece plata
los ojos que ando buscando
riegan luces que me matan.*

Catorce puntas contadas
tenía un venado en los cuernos,
el caporal tiene tantas
que ya no puede ni vernos.

La luna sale regando...

A las siete de la noche
va a salir la luna llena,
a las siete de la noche.

Con esta misma película, dirigida por Felipe Gregorio Castillo, el Trío Calavera, aunque aparece en el cine desde la década anterior, comienza su conquista de la pantalla grande —medio en el que interpretará primordialmente huapangos—, perfilándose como el pionero del estilo interpretativo que caracterizará a la canción huapangueada. En este filme también interpreta el huapango-canción *Huasteca linda*.

²⁹ Hay un antecedente de este huapango en la película *¡Ora, Ponciano!*, de Gabriel Soria, pero el ritmo no está todavía definido y se trata sólo de un fragmento. Por otra parte, existe el dato de otro huapango-canción, llamado *Chamaca linda*, que cantó Pedro Infante, doblando al protagonista, en una película, también de 1941.

También podemos observar que son numerosos los intérpretes de huapangos urbanos en las películas mexicanas de los años dorados, pero la interpretación a cargo de un solista —elemento que terminará por dominar en el estilo de las canciones huapangueadas— recae especialmente en la voz de Pedro Infante.³⁰

Como ya se mencionó, el son o huapango huasteco tradicional como tal, en términos generales, no gozó de gran popularidad en el cine como sí lo hizo, por su parte, el son jarocho. En cambio, en este panorama resulta claro que el séptimo arte fue un vehículo privilegiado para la difusión del nuevo huapango urbano, especialmente de la canción huapangueada. A pesar de que la estructura de este nuevo género quedó fijada alrededor de 1935, el cine nacional de los años cuarenta y cincuenta promovieron la composición y difusión a gran escala de este género.³¹ Así lo ilustran los numerosos ejemplos que observamos en el cuadro anterior, algunos de los cuales no lograron el mismo grado de popularidad que otros clásicos que se señalaron más arriba. Tal es el caso de las canciones huapangueadas *Chiquitita*, *Sol redondo* y *Ya se va metiendo el sol*, interpretados por el Trío Calavera, Luis Aguilar y Tito Guízar, respectivamente.³²

Muchas cosas quedan por decir del huapango urbano y su desarrollo a través del cine nacional; lo expresado en estas líneas sólo marca el inicio de una línea de trabajo que promete ser, no sólo enriquecedora, sino necesaria para el conocimiento de nuestra abundante y diversa lírica popular.

REFERENCIAS

137 |

- ÁLVAREZ BOADA, Manuel, *La música popular en la huasteca veracruzana*. DGPC-Premia, Ciudad de México, 1985, 163 pp.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*. El Colegio de México, Ciudad de México, 1976, 283 pp.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, “La canción huapango. El estereotipo musical del son huasteco”, en Raúl Eduardo González (ed.), *Verso y redoble*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Escuela Nacional de Estudios Superiores. Unidad Morelia, Morelia, 2014, pp. 103-115.
- MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2.ª ed., 1984 (1956), 258 pp.
- MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Alianza Editorial Mexicana, Ciudad de México, 1989, 280 pp. [Los Noventa].
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937”, en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos*

³⁰ Llama la atención que el otro gran charro cantor, Jorge Negrete, prácticamente no aparece como intérprete de huapangos urbanos en el cine (como tampoco en otros medios).

³¹ Esto pudo deberse a que, en el afán de construir y reproducir el cuadro estereotipado de la Huasteca —con todo y su música—, la dimensión visual de este medio de comunicación constituyó un factor favorable para garantizar exitosamente su difusión.

³² Es necesario subrayar que el cine no fue un medio exclusivo para la difusión del huapango urbano, como tampoco lo fue para otros géneros. Durante los años treinta y cuarenta “numerosos intérpretes difundieron miles de canciones en todos sus estilos mediante la radio” en el ámbito de la canción ranchera, romántica, “y hasta un regionalismo adaptado a las necesidades radiofónicas, representado por Los Costeños, Los Cancioneros del Sur, el Trío Calavera, Los Vaqueros, etc.”. Cfr. Y. Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 85.

sobre cultura popular y nacionalismo. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México, 1994, pp. 113-135.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Acercamientos al son mexicano: el son de mariachi, el son jarocho y el son huasteco”, en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Centro de Investigación en Docencia y Humanidades del Estado de Morelos, Ciudad de México, 2000, pp. 117-149. [Colección Historias].

REUTER, Jas, *La música popular en México*. Panorama, Ciudad de México, 2.^a ed., 1981, 195 pp.

RIVAS PANIAGUA, Enrique, *Nicandro Castillo, el hidalguense*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Pachuca, 2003, 256 pp.

SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, *Antología poética del son huasteco tradicional*. Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, Ciudad de México, 2009, 524 pp.

MEMORIA DE LA TRADICIÓN DEL PIANO DE 1867 EN MÉXICO

JOSÉ ÁNGEL BARQUET KFORI¹

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo, bajo un marco teórico interdisciplinar, utilizo las nociones de *tradición* del musicólogo Charles Seeger, del etnomusicólogo Bruno Nettl y del sociólogo Raymond Williams. De este último también retomo las nociones de *formaciones sociales* y de *instituciones*; asimismo, utilizo la noción de *campo* de Pierre Bourdieu. Con base en dichos conceptos, he logrado reconstruir una página de la memoria de la tradición del piano en el año 1867, en la Ciudad de México, a través de fuentes de primera mano, constituidas por diarios de la época que fueron consultados en la Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM) durante los años 2019 y 2020. Indagar sobre esta práctica pianística constituye un intento por plantear nuevos temas para la historiografía de la música de arte académica (MAA), que la enriquezcan, en torno a la tradición del piano en México durante el siglo XIX, contando con el respaldo de datos duros.

La investigación que he realizado ha sido posible, en parte, gracias a las facilidades que hoy en día proporciona el recurso de la digitalización, que por un lado agiliza y ahorra tiempo de búsqueda y por el otro permite la revisión escrupulosa y puntual de la información. En términos prácticos, esto implicó entrar en contacto visual, por medio de la pantalla de una computadora, con el material hemerográfico, para localizar datos e información sobre la historia sociocultural de esta tradición musical; la cual, acorde con la noción de *campo* de Bourdieu, procedí a organizar y clasificar a fin de identificar una vasta red de relaciones y de mediaciones socioculturales en torno al piano y su desarrollo, que asimismo se contienen y se disponen en *propiedades distintivas*.

Por tanto, reconstruir parte de esta tradición musical, una de las más importantes que ha dado México en esa etapa de su desarrollo, es también responder a una necesidad y a una deuda histórica y sociocultural; que busca dar cuenta de dicha práctica y posibilitar su rescate objetivo a fin de conocerla, difundirla y valorarla.

¹ Agradezco al CONACYT y a mi propia casa de estudios, la UNAM, su apoyo durante el tiempo de realización de mis estudios doctorales.

A pesar de que México en ese tiempo atravesaba por una compleja circunstancia, en función del proceso de construcción del Estado nación, el piano y su tradición, tal y como evidencian parte de estos hallazgos, lograron una vida fructífera; aunado al hecho de que este instrumento, consagrado en la gran tradición, ya sea como solista o como acompañante de diversos géneros instrumentales y vocales, ocupó un papel nodal en el proceso de formalización de la MAA mexicana, que se concretó con la institucionalización del hasta hoy vigente Conservatorio Nacional de Música (CNM).²

Tanto Seeger como Williams y Nettl coinciden, *grosso modo*, en que una tradición es una selección de elementos o propiedades que hace un grupo social para determinar las formas en las que sobrevive una producción cultural determinada, como es el caso de la música. La noción de *formaciones socioculturales* y de *instituciones* de Williams me permite discriminar las asociaciones para la práctica pianística, que se forman sin apoyo del poder y la manera en que se constituyen; de las que sí dependen de éste y en qué consisten. Lo anterior conforma una parte de mis avances de tesis doctoral, *La tradición del piano y su proceso organizacional en México (1867-1910)*, realizada actualmente en el Posgrado en Música de la UNAM, dentro del campo de la musicología.

HIPÓTESIS

La hipótesis que aquí se sustenta es la siguiente: sabiendo, por la memoria y el énfasis de la historiografía de la MAA mexicana sobre la importancia de la tradición del piano, particularmente en la Ciudad de México durante el siglo XIX, es posible conocer varias de sus propiedades a través de pruebas fehacientes derivadas de fuentes de primera mano.

PROPIEDADES GENERALES DE LA TRADICIÓN DEL PIANO

Las dos propiedades principales de la tradición del piano universal constituyen, a la vez, medios de producción y reproducción. Una es el propio piano, propiedad elemental y unidad estructural fundamental de esta tradición, y la otra es la música escrita e impresa, dispuesta y estructurada para decodificarse y comunicarse a través de la ejecución o la práctica musical.³

Dichas propiedades se relacionan, se construyen y se conjugan con otras. En este caso, he podido identificar y organizar cuatro propiedades, a través de los diversos anuncios encontrados en los diarios de la Ciudad de México para el periodo estudiado. A continuación hago mención de ellas, doy algunos ejemplos de cada una, y las explico.

² Este proceso de institucionalización y amparo gubernamental de la MAA comenzó en 1867, al ser Benito Juárez quien otorgó la tutela al entonces Conservatorio de la Tercera Sociedad Filarmónica, nacionalizado por Díaz en 1877, lo que hasta hoy representa al vigente CNM.

³ José Ángel Barquet, *La tradición del piano en México y su primer ciclo de vida (1786-1877)* (dir. Margarita Muñoz Rubio). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2014, p. 14. [Tesis de maestría].

PROPIEDADES PARTICULARES DE LA TRADICIÓN DEL PIANO DETECTADAS EN LOS DIARIOS DE 1867

La primera es la creación, producción y comercio en repertorios de partituras en torno al piano. Ejemplo de ellas son el vals para piano, *La flor de primavera*, del profesor D. G. V. Jordan Niel;⁴ la *Colección completa*, por suscripción, “de todos los bailes de sala para aprenderlo[s] sin necesidad de maestro, y adornados con muchas piezas de música para piano”,⁵ promocionados por la librería De Blanquel;⁶ la canción popular con acompañamiento de piano, *Mamá Carlota*;⁷ y el *Catálogo de música*, publicado por J[esús] Rivera e hijo en su “Semanario musical EL RAMO DE FLORES [...]. DE VENTA EN SU DESPACHO, Calle del Teatro Principal núm. 4”,⁸ del cual retomo sólo dos partituras para piano: el *Valse a cuatro manos*, de Burgmuller, y *La campana de Belem*, nocturno para piano de Baltasar Gómez.⁹ Y cito uno más para piano y voz: el valse para piano y canto, *El beso*, de Arditi.¹⁰ El anuncio de este punto de venta agrega que existe “siempre un acopio de música nacional y extranjera, de l[o]s mejores autores.”¹¹

El anuncio del vals *La flor de primavera*, mencionado anteriormente, es un claro ejemplo de las relaciones que se dan entre compositores, impresores, editores y repertorios (lugares para la venta de partituras),¹² además del propio público consumidor. Ya que primeramente se trata de un vals para piano del que sólo se sabe el nombre de su autor, mientras que su identidad es para mí, hasta este momento desconocida. No obstante, se trata de una forma musicalailable que probablemente se escuchaba y danzaba en las tertulias realizadas en diversos salones privados de algunas casas pudientes de la Ciudad de México.

Asimismo, el anuncio indica que éste se vende en tres lugares ubicados en el centro histórico de dicha ciudad. Uno es el Repertorio de Música de la calle de la Palma; otro está ubicado en los bajos de Porta-Coeli y se trata de la librería del Sr. D. Pedro Murguía; mientras que el último es el Repertorio de música del Sr. Rivera y Fierro, frente al Teatro Principal.¹³

141 |

⁴ *La Sociedad* (3 de enero, 1867), p. 4. Este anuncio apareció publicado en esta misma fuente durante determinados días de los meses enero, febrero y marzo de ese año.

⁵ *Pájaro Verde* (16 de marzo, 1867), p. 1.

⁶ Librería ubicada en la Calle del Coliseo número 13. El anuncio no especifica los nombres ni los autores de dicha *Colección*.

⁷ *El Boletín Republicano* (2 de agosto, 1867), p. 2.

⁸ *El Ferrocarril* (20 de diciembre, 1867), p. 4. *Vid.* el catálogo completo en esta misma fuente de este pie de página.

⁹ *El Ferrocarril* (20 de diciembre, 1867), p. 4. El Diario *La Sociedad* (15 de marzo, 1867), p. 3., cita que el *Nocturno*, *La campana de Belem*, es del compositor Baltasar Gómez.

¹⁰ *El Ferrocarril* (20 de diciembre, 1867), p. 4.

¹¹ *Idem.*

¹² Respecto al tema de repertorios y partituras decimonónicas, *vid.* Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860* (dir. Cristina Gómez Álvarez). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2011, pp. 74-75, 161 y 169. [Tesis de maestría].

¹³ *La Sociedad* (3 de enero, 1867), p. 4.

Por la investigación de Luisa Aguilar Ruz, se sabe que Pedro Murguía y Jesús Rivera y Fierro fueron importantes impresores de repertorio musical en ese tiempo.¹⁴ Respecto al repertorio de la calle de Palma, por la fecha de publicación de esta pieza musical, es muy probable que su editor fuera su propietario: el alemán Heinrich Nagel.¹⁵

En la segunda propiedad englobo los seis espacios para la práctica, ejecución y difusión del piano, estos son:

- a) **Los de escucha pública formal.** Eventos que se llevaban a cabo en lugares específicos y estaban constituidos por conciertos en los que participaba el piano. Podían o no tener costo. Los diarios los registraban bajo el rubro de «diversiones públicas». Doy dos ejemplos de ello. El primero es el concierto que se celebraba en el Colegio de San Ildefonso, alguna vez realizado en enero por el profesor Luis G. Bernáldez con sus alumnos e integrado por obras para piano y para piano y voz.¹⁶ El segundo se efectuaba en el Gran Teatro Nacional en el mes de noviembre, como en el caso del “Gran concierto vocal é instrumental en que tomarán parte las secciones filarmónicas del Casino Español, Sociedad filarmónica mexicana y Club Aleman.”¹⁷ En este concierto, el piano participó acompañando al violín con la obra “*Gran fantasía para violín* de J. Artot, Recuerdos de Bellini, ejecutada por el niño Jacinto Osorno, acompañado en el piano por el Sr. Moran.”¹⁸
- b) **Los de escucha privada.** Podían tener un carácter formal o informal, e incluso combinado, y realizarse en hogares o en lugares como escuelas o teatros. Ejemplo de ello son las tertulias, los ensayos y las veladas.

Muestra de las primeras dos son las “tertulias líricas”¹⁹ que ofrecía bisemanalmente la Tercera Sociedad Filarmónica Mexicana (3.^a SFM), “que mezclando la utilidad al recreo servían de estudio [,] emulación [y] recreación”, a fin de ensayar las piezas que conformaban sus conciertos privados y públicos.²⁰ En este caso, por lo que relatan algunos artículos, sus integrantes contribuían económicamente al mantenimiento de su Sociedad y al de su Conservatorio;²¹ subvencionado, este último, paulatina y posteriormente por el Gobierno, al tratarse de la formación sociomusical más importante del siglo XIX.

Asimismo, muestra de las veladas es la que se llevó a efecto en un saloncito confortable del que no se especifica ni su dueño ni el lugar, pero en

¹⁴ Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *op. cit.*, pp. 74-75, 161, 169. *Vid.* pie de página 132, p. 75

¹⁵ L. Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877* (dir. Consuelo Carredado Fernández). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2018, pp. 194-198. [Tesis de doctorado].

¹⁶ *La Sociedad* (4 de enero, 1867), pp. 2-3. *Vid.* el programa de este concierto.

¹⁷ *El Siglo Diez y Nueve* (28 de noviembre, 1867), p. 4.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *La Sociedad* (27 de enero, 1867), pp. 1-2.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Vid.*, *El Monitor Republicano* (31 de julio de 1867), pp. 1-3.

el que un pianista, comparado por la crónica con Contreras o con Aniceto Ortega, ejecutaba un piano inglés.²²

- c) **Los educativos-formativos especializados.** Academias unipersonales u organizaciones colectivas para la enseñanza y el aprendizaje particular del piano e incluso, en algunas de ellas, también del canto. Estas organizaciones eran autogestionadas y podían tener un costo o bien ser gratuitas. Se caracterizaban por no contar con el apoyo gubernamental, aunque en algunos casos lo buscaban.

Ejemplo de las unipersonales son: las clases particulares de “LA SEÑORA ENRIQUETA OSTHAUS, PROFESORA DE PIANO E IDIOMAS”;²³ la academia de música de la señorita D.^a María de la Luz Murguía, en la calle de Tacuba número 5, quien ofrece lecciones de piano y canto para señoritas a “precios convencionales”;²⁴ y las clases de la “PROFESORA DE PIANO [...] La Srta. AMELIE VIGUIER, discípula del Conservatorio de París [. Ubicada en la] 2.^a Calle de Plateros núm. 3.”²⁵

Ejemplo de las segundas son sociedades como la 3.^a SFM, quienes se dedicaban a la enseñanza, aprendizaje y difusión de la música a través de su Conservatorio.²⁶

- d) **Los educativos-formativos generales.** Organizaciones colectivas en las que el piano, e incluso también el canto, junto con otras materias, se impartían de manera limitada, sólo como una parte de la enseñanza. Estas organizaciones eran autogestionadas y en esa etapa no contaban con el apoyo gubernamental. Ejemplo de ello son las prácticas musicales en los hospicios.²⁷
- e) **Los educativos-institucionales generales.** Escuelas de lo que hoy en día se conoce como educación básica, dependientes del Gobierno. Entre ellas figuraban primarias y secundarias en las que el piano era una materia de periodicidad limitada dentro del currículo general.

Un ejemplo de ello es el “establecimiento privado de enseñanza primaria y secundaria”²⁸ ubicado en San Juan de Letrán, en el que se contemplaba dentro de su programa de enseñanza secundaria, durante el segundo periodo, la materia “Ejercicios de Piano”,²⁹ impartida por el “Sr. D. Felipe Covarrubias”, durante el Imperio de Maximiliano.³⁰

²² *El Correo de México* (13 de diciembre, 1867), pp. 2-3.

²³ *El Siglo Diez y Nueve* (22 de noviembre, 1867), p. 3. De hecho, la maestra Osthaus se publicó en diversos diarios de ese año en los meses de noviembre y diciembre.

²⁴ *La Iberia: periódico de literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales* (5 de diciembre, 1867), p. 3.

²⁵ *La Sociedad* (28 de febrero, 1867), p. 3. La maestra Viguier se anunció en este mismo medio en febrero y marzo de ese año.

²⁶ *La Sociedad* (27 de enero, 1867), pp. 1-2.

²⁷ *La Sociedad* (11 de febrero, 1867), pp. 2-3.

²⁸ *La Sociedad* (3 de enero, 1867), pp. 2-3.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

Otro ejemplo más, ya en el juarismo, lo constituye el “Colegio de la Divina Providencia en el número 13 de la calle de Chiquis”,³¹ escuela para señoritas que, en el tercero de tres grados que comprendía la primaria en ese tiempo, contemplaba las materias de Música Vocal y de Piano, junto con las de Costura en Máquina, Geometría y Francés entre otras.³²

- f) Los educativos-institucionales especializados.** La institucionalización de tiempo completo y destinada al estudio de la MAA, a través de lo que hasta hoy en día es el CNM, fue un logro encabezado por la tradición del piano. Un proceso en cuatro etapas que inició con el Cenáculo León (1865) y al poco tiempo se transformó en la 3.^a SFM, quienes a su vez fundaron en 1866 el Conservatorio,³³ institucionalizado finalmente por Juárez en diciembre de 1867. El diario *El Monitor Republicano* del 26 de diciembre dio cuenta de la premiación a los alumnos más destacados del Conservatorio en su primer año de operación. En lo que toca al piano, la alumna del profesor Tomás León, la Srta. Luisa Anaya, se llevó el primer premio por la pieza intitulada *La danse des Latins par Godofroid*. En la sección del maestro D. Julio Ituarte, el primer premio fue para la Srta. Jesus Ducloux, por la pieza intitulada *Les Pleurs par Godofroid*. Finalmente, en la sección de la Sra. Luz Oropeza, el primer premio fue para la Srta. Ana María Morales y lo recibió por su ejecución de la *Fantasia de Thalberg, sobre temas de Lucrecia*.³⁴

144 |

En la tercera propiedad abordo el comercio de pianos de segunda mano. Ejemplo de ello es la venta de “UN PIANO MAGNÍFICO DE COLLARD Y COLLARD”;³⁵ la venta de “un piano de cinco octavas, bueno para los primeros estudios”;³⁶ y el remate de un “piano de Erard [...]”,³⁷ llevado a efecto en la “casa núm. 20 de la calle de Cadena”.³⁸

Dos de los tres pianos que se mencionan en esta tercera propiedad, pertenecen respectivamente a dos marcas de prestigio del mundo del piano: un Collard & Collard de fabricación inglesa y un Erard de hechura francesa. Pese a venderse como pianos de segunda mano, la presencia de dichos instrumentos evidencia el gran mercado de lujo que en ese tiempo poseía México para este rubro; al importar instrumentos de gran calidad, destinados preferentemente a personas de altos recursos económicos. Asimismo, la presencia de un piano de cinco octavas, de fabricante desconocido, en venta, me lleva a dos preguntas: ¿este instrumento se vendió sólo para deshacerse de él?, ¿habrá sido sustituido por un piano de siete octavas y un cuarto? Esto último fue un triunfo de

³¹ *El Siglo Diez y Nueve* (2 de agosto, 1867), p. 3.

³² *Idem.*

³³ *Vid., La Sociedad* (27 de enero, 1867), p. 1; *La Sociedad* (11 de enero, 1866), p. 2.

³⁴ *El Monitor Republicano* (26 de diciembre, 1867), pp. 1-2.

³⁵ *El Siglo Diez y Nueve* (25 de julio, 1867), p. 4.

³⁶ *El Monitor Republicano* (18 de agosto, 1867), p. 4.

³⁷ *El Siglo Diez y Nueve* (24 de julio, 1867), p. 4.

³⁸ *Idem.*

la evolución organológica del propio instrumento, cuyo reinado se mantiene vigente desde entonces.

En la cuarta propiedad abordo las noticias y las crónicas de la prensa nacional e internacional sobre el piano. A continuación se muestra un ejemplo de una noticia internacional:

DESGRACIA.— El domingo 4 de Agosto hubo un concierto en uno de los teatros de Madrid: apenas el joven Emilio Eguía se sentó al piano para tomar parte en la función, cuando le atacó un fuerte vómito de sangre. Veinte minutos después había dejado de existir. La concurrencia se dispersó al momento, [...]. El [...] joven [...] era [también] organista, y con el producto de su talento sostenía una numerosa familia. [...].³⁹

Al respecto de esta noticia, sin duda trágica y que habla por sí misma, cabe resaltar que si bien ésta llegó a México con más de mes y medio de retraso —lo que puede parecer mucho tiempo de espera, si se compara con la forma casi automática y veloz en que la comunicación se da hoy en día— indica que nuestro país estaba al tanto, interesado y actualizado de los acontecimientos de la MAA en otras partes del mundo.

Otro ejemplo, pero de una crónica musical sobre un concierto en México: Alfredo Bablot celebró el ánimo esperanzador de los músicos que participaron en el tercer concierto de la 3.^a SFM, llevado a cabo el 15 de octubre y compuesto por un programa ecléctico y contrastante, como él mismo lo describe, al estar integrado y combinado tanto por música vocal como instrumental.⁴⁰ En lo que toca al piano, Bablot destaca los nombres de León, Ituarte, Contreras y Chávez.⁴¹

En esta nota sobre la MAA mexicana, es ni más ni menos que el propio Alfredo Bablot, periodista y músico de esta tradición, de origen francés pero radicado en México, quien habló con sobrada autoridad respecto al concierto de la 3.^a SFM; sociedad a la que él mismo pertenecía. Esto muestra el interés que existía en la prensa capitalina por este tipo de actividades.

CONCLUSIONES

Hoy en día, la digitalización de acervos como el de la HNDM es una herramienta poderosa para el investigador, ya que permite, a partir de un planteamiento teórico-conceptual, consultar información y contar con pruebas fehacientes que apoyan, respaldan, aportan y posibilitan ir construyendo las respuestas a la hipótesis planteada en la investigación de la que se deriva este artículo.

Además de una labor de rescate y difusión, el conocer las propiedades de la tradición del piano en México en el año 1867 es un intento por desentrañar, recuperar y restaurar una parte de la memoria de esta tradición musical de la época

³⁹ *La Iberia: periódico de literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales* (26 de septiembre, 1867), p. 3.

⁴⁰ *El Monitor Republicano* (19 de octubre, 1867), pp. 1-2.

⁴¹ *Idem*.

decimonónica, una de las más importantes que ha dado México. Estas evidencias son sólo una “muestra” de esa herencia cultural que es nuestra y que asimismo es parte del invaluable patrimonio cultural de la nación. Habrá que averiguar por qué, de qué forma y hasta qué punto esta historia ha sido extirpada, ignorada y cuasi olvidada. Su transitar habla de una práctica musical creativa, poderosa, útil, sana y solidaria para el desarrollo humano, social, simbólico y material de México.

Se espera que su develación, al menos en parte, sirva al fortalecimiento de la historiografía de la MAA mexicana y que despierte cada vez más el interés de investigadores y músicos, fomentando su estudio, defensa y difusión, a fin de seguir llenando con evidencias sólidas y objetivas la memoria viva de esta importante y rica tradición musical. Un legado que en sí mismo conforma un segmento de la unidad cultural e identitaria a la que pertenecemos como sociedad.

REFERENCIAS

- AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860* (dir. Cristina Gómez Álvarez). Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011, 445 pp. [Tesis de maestría].
- AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877* (dir. Consuelo Carredano Fernández). Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2018, 452 pp. [Tesis de doctorado].
- BARQUET, José Ángel, *La tradición del piano en México y su primer ciclo de vida (1786-1877)* (dir. Margarita Muñoz Rubio). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2014, 242 pp. [Tesis de maestría].

HEMEROGRAFÍA

El Boletín Republicano

(2 de agosto, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bd7d1e63c9fea1a185?intPagina=2&tipo=publicacion&anio=1867&mes=08&dia=02> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

El Correo de México

(13 de diciembre, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a1c7?anio=1867&mes=12&dia=13&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

El Ferrocarril

(20 de diciembre, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36537d1ed64f16c67015?resultado=241&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=piano> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

La Iberia: periódico de literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales

(26 de septiembre, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2ec?anio=1867&mes=09&dia=26&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(5 de diciembre, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2ec?anio=1867&mes=12&dia=05&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

El Monitor Republicano

(18 de agosto, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a360?anio=1867&mes=08&dia=18&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(19 de octubre, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a360?anio=1867&mes=10&dia=19&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(26 de diciembre, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a360?anio=1867&mes=12&dia=26&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

Pájaro Verde

(16 de marzo, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a39c?anio=1867&mes=03&dia=16&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

El Siglo Diez y Nueve

(24 de julio, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?anio=1867&mes=07&dia=24&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(25 de julio, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?anio=1867&mes=07&dia=25&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(2 de agosto, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?anio=1867&mes=08&dia=02&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(22 de noviembre, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?intPagina=3&tipo=publicacion&anio=1867&mes=11&dia=22&butIr=Ir> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(28 de noviembre, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?anio=1867&mes=11&dia=28&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

La sociedad

(3 de enero, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a445?intPagina=4&tipo=publicacion&anio=1867&mes=01&dia=03&butIr=Ir> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(4 de enero, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a445?intPagina=2&tipo=publicacion&anio=1867&mes=01&dia=04> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(27 de enero, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a445?anio=1867&mes=01&dia=27&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(11 de febrero, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a445?anio=1867&mes=02&dia=11&tipo=publicacion> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(28 de febrero, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a445?intPagina=3&tipo=publicacion&anio=1867&mes=02&dia=28&butIr=Ir> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

(15 de marzo, 1867) [En línea]: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a445?intPagina=3&tipo=publicacion&anio=1867&mes=03&dia=15> [Consulta: 13 de septiembre, 2020].

CAPÍTULO 4.

EDUCACIÓN MUSICAL

LAS POSIBILIDADES DE LA FENOMENOLOGÍA DE LA ACTITUD NATURAL PARA EL ANÁLISIS DE LA INTERACCIÓN CON INSTRUMENTOS MUSICALES EN NIÑOS DE EDAD PREESCOLAR

JOSÉ MARCOS PARTIDA VALDIVIA
E IRMA SUSANA CARBAJAL VACA

INTRODUCCIÓN

Nos proponemos analizar desde un enfoque fenomenológico las significaciones que existen en las interacciones con instrumentos musicales en la infancia de niños de entre tres y cinco años de edad. Éste es un aspecto en el que se ha puesto poco interés en educación musical; específicamente, recurrimos a la *fenomenología social* de Alfred Schutz, empresa teórica en la cual identificamos algunas nociones pertinentes para el análisis del sentido que tienen aquellos momentos en los que el niño manipula o explora los instrumentos musicales a su alcance como claves, panderos, xilófonos, entre otros. Asumimos que estas interacciones con objetos en el niño son situaciones pragmáticas ocurridas en el *mundo de la vida* y que se vinculan con los conocimientos que el niño conserva sobre las prácticas musicales de su contexto, por lo tanto, es una arista más del proceso de aprendizaje de la música.

El presente escrito se inicia exponiendo algunos trabajos de investigación que estudian el juego musical en el campo de la educación musical y que han incluido dentro de sus discusiones la interacción con instrumentos musicales en niños pequeños. Posteriormente, exponemos las nociones sobre la *situación biográfica*, *zona de operación*, *acervo de conocimiento*, *tipicidad* y *significatividad* de Alfred Schutz, que forman parte de su proyecto fenomenológico fundamentado principalmente en la fenomenología de Edmund Husserl y su acercamiento con la tradición pragmática norteamericana. En este mismo *corpus* teórico se exponen algunos ejemplos de situaciones de interacción con instrumentos musicales en niños, que han sido documentadas por diferentes investigaciones pero que han sido analizadas desde perspectivas diferentes a la fenomenología. Estas descripciones permiten ejemplificar un posible tratamiento desde el punto de vista fenomenológico. Se finaliza este trabajo efectuando algunas reflexiones sobre la viabilidad de la *fenomenología de la actitud natural* para el análisis de las interacciones con instrumentos musicales en la infancia, como una óptica que permite complementar las contribuciones generadas en el campo de estudio del proceso educativo musical.

LA INTERACCIÓN CON INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL JUEGO MUSICAL

Existen trabajos de investigación en educación musical, que han discutido desde hace décadas el *juego musical*.¹ Estas investigaciones han hecho un énfasis especial en el estudio del periodo de edad comprendido aproximadamente entre los 3 y los 5 años, etapa que en ciertas ocasiones supone para el niño el inicio de la vida escolar.

Durante la década de 1990, Danette Littleton planteó el “juego musical funcional”,² con base en sus observaciones sobre el *juego musical* de niños.³ Ésta fue una noción mediante la cual Littleton clasificaba aquellas situaciones en las que existía algún tipo de manipulación de instrumentos musicales como tambores, violines, xilófonos, entre otros más. La autora argumenta que esta forma de juego fomenta la experimentación y la imitación en el niño, satisfaciendo así “la necesidad de acción física”⁴ para el desarrollo de diferentes habilidades musicales. El *juego musical funcional* es un concepto que parece haber sido establecido como una categorización del comportamiento infantil, al hacer uso de materiales sonoros —como los instrumentos musicales— por parte del niño.

A inicios de los años 2000, Berger y Cooper⁵ observaron durante un periodo de diez semanas a niños de preescolar de entre dos y cinco años de edad de Estados Unidos, en contextos donde se llevó a cabo un programa de música que involucraba a los padres de los menores. Las sesiones consistieron en juegos que implicaban el canto, el movimiento corporal, la escucha y la lectura de literatura infantil como actividades más frecuentes. Durante algunas de esas actividades, se utilizaron instrumentos como tambores, guitarras, teclados, triángulos y ukuleles con los cuales los niños sostuvieron una interacción directa en variadas ocasiones. Las aportaciones de este estudio parecen revelar la importancia que mantiene el juego en las primeras experiencias musicales del niño, así como el papel de los padres, ya que, según las autoras, su participación fue un factor decisivo para fomentar u obstaculizar el juego musical del niño.

Años más tarde, Young⁶ integró varias de sus investigaciones previas sobre el juego infantil colaborativo, analizó la conducta musical del niño de entre tres y cuatro años de edad al momento de realizar improvisaciones musicales con sus pares. Sus conclusiones señalan que los niños transitan por un proceso natural que denomina *autoiniciación musical* [*self-initiated*], que en algunas ocasiones implica la producción de sonidos durante el juego con instrumentos musicales. Sus hallazgos señalan

¹ Es un concepto fue planteado originalmente por Barbara Andress, *Music for young children*, Estados Unidos, Harcourt-Brace College Publishers, 1998 y se refiere a la creación, improvisación y producción de sonidos por medio del canto, el baile o la interacción con objetos sonoros.

² D. Littleton, “Music learning and child’s play”. *General music today*, 12, 1, (1998), p. 12.

³ D. Littleton, *Influence of Play settings of preschool children music and play behaviors*, Universidad de Texas, Estados Unidos, 1991. [Tesis de doctorado].

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ A. Berger y S. Cooper, “Musical Case Study Play: of Preschool Children and Parents”. *Journal of Research in Music Education*, 51, 2, (2003), pp. 151-165.

⁶ S. Young, “Collaboration between 3- and 4-year-olds in self-initiated play on instruments”. *International Journal of Educational Research*, 47, 1, (2008), pp. 3-10.

principalmente la implicación de procesos sociolingüísticos y conductas imitativas que parecen tener un papel importante en el desarrollo del juego colaborativo.

En años más recientes, Dansereau⁷ efectuó un estudio en el que se propuso documentar y analizar el comportamiento musical infantil espontáneo y sin adultos, en relación con objetos como cabazas, palos de lluvia, tambores y claves. La autora retoma la noción de *juego musical*, pero a su vez, reconoce ciertas limitaciones en esta conceptualización, ya que señala que no parecen existir criterios plenamente definidos sobre en qué momento un juego musical podría considerarse como tal y en qué momento no. Los hallazgos indican que el *juego musical funcional* (acompañado de canto y movimiento) fue el más registrado, en comparación con otros tipos de juego como el *juego dramático* y el *juego de simulación*. Además de esto, algunos resultados conducen a la misma dificultad percibida en la literatura referida por la autora, sobre la ambigüedad de la conceptualización de *juego musical*, ya que sostiene que fue complicado definir claramente qué podría considerarse una conducta de juego musical.

Un estudio reciente, relacionado al análisis de la interacción con instrumentos musicales y el *juego musical* es el realizado por Koops,⁸ quien desde la fenomenología recopila la experiencia vivida por niños de edades de jardines de niños en episodios de juego por medio de entrevistas, a fin de analizar lo ocurrido durante situaciones definidas como de *disfrute musical*. La investigación pretendió realizar una descripción que permitiera construir posibles interpretaciones para comprender el disfrute experimentado por los niños. Realizó actividades en las que se implementaron instrumentos como *boomwhackers*, ukuleles, armónicas y grabadoras. Dentro de sus aportes más relevantes, menciona que la interacción con el material implementado parece ser una parte importante del proceso de desarrollo de la creación musical del mismo niño.

Al analizar globalmente los trabajos anteriores, es posible percibir que todas las autoras centran sus análisis en la técnica de observación del comportamiento del niño en situaciones de juego. Los registros de observación presentados describen experiencias de manipulación o interacción de instrumentos musicales en niños; sin embargo, sus discusiones no esclarecen el sentido que estas situaciones tienen para los niños, en todo caso algunas parecen caracterizar el comportamiento infantil y otras tienden a establecer criterios de clasificación.

Basados en lo expuesto por dichas contribuciones, percibimos que existe un vacío de conocimiento por atender en el campo de educación musical, relacionado con las preguntas: ¿qué significa para el niño la interacción con estos objetos?, ¿cómo se vincula esta actividad con el proceso de aprendizaje de la música? A fin de atender este tipo de cuestiones, exploramos algunas nociones fenomenológicas a través de las cuales consideramos que es posible efectuar un análisis profundo sobre la manipulación de instrumentos en niños de entre tres y cinco años de edad. Nos apoyamos en algunos relatos expuestos en diferentes trabajos que han realizado descripciones de niños involucrados en situaciones de interacción con instrumentos musicales.

⁷ D. Dansereau, "Young Children's Interactions With Sound-Producing Objects". *Journal of Research in Music Education*, 63, 1, (2015), pp. 28-46.

⁸ Koops, L. H., "The Enjoyment Cycle: A Phenomenology of Musical Enjoyment of 4- to 7-Year-Olds During Musical Play". *Journal of Research in Music Education*, 65, 3, (2017), pp. 360-380.

SIGNOS⁹ Y SIGNIFICADOS EN LA FENOMENOLOGÍA DE LA ACTITUD NATURAL

Alfred Schutz encontró enormes posibilidades en el proyecto fenomenológico de Edmund Husserl para atender algunas de sus preocupaciones sobre la operación del sujeto en su entorno. No pretendió centrarse en debates acerca de la esencia pura de los elementos de la realidad socialmente vivenciada, sino que sus preocupaciones se centraron en la experimentación misma de los hechos. Consideró que esto no podría ser estudiado siguiendo el legado filosófico trascendental de Edmund Husserl, sino desde el legado fenomenológico de la actitud natural.¹⁰ Esto quiere decir que para el autor austriaco, la *fenomenología trascendental* se embarcaba en un ámbito de reflexión metafísica o idealista que no era apto para tratar los hechos de la vida mundana. Por lo tanto, elaboró una concepción fenomenológica propia a partir de la *psicología fenomenológica* o *fenomenología de la actitud natural* que también había sido inaugurada por Husserl.¹¹

Schutz sostiene que el sujeto al nacer se encuentra con el *Lebenswelt* o *mundo de la vida*, es decir, con un mundo predefinido por sus antecesores. En este escenario la persona lleva a cabo diversas acciones¹² en las que suceden procesos de significación a partir del empleo de *signos*, que son fundamentales para la comprensión del entorno.¹³ Con base en el principio de *apresentación* de Husserl¹⁴ plantearía que el signo permitía que el sujeto operara en el mundo social “con el fin de obtener conocimiento del mundo en que vive, de sus semejantes y de sí mismo”.¹⁵ La *apresentación* es un concepto que, a grandes rasgos, se refiere a la capacidad del sujeto para asociar un determinado elemento con otro, debido a la existencia de ciertas semejanzas en algunas de las partes constitutivas de dichos elementos, incluso aunque ambos sean de diferente orden o naturaleza.

En el pensamiento de Schutz el *signo* está involucrado en el dominio del *Lebenswelt*, lo que supone diferentes esquemas de relación *apresentacional* puestos en juego en circunstancias de carácter pragmático; implicaciones que en el mundo de

⁹ En este trabajo hemos dejado de lado la descripción sobre el símbolo, a razón de que las nociones en las cuales nos enfocamos se refieren principalmente a la esfera práctica en la que el sujeto se desenvuelve en la vida diaria, en *actitud natural*; por el contrario, el símbolo es una noción con la que Schutz, basado en los trabajos de William James (*Principios de psicología*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994), describe la posibilidad de trascendencia desde los ámbitos de sentido práctico (la vida cotidiana) hacia otros de diferente orden no sustentados directamente en los hechos. Como ejemplo de éstos Schutz menciona los *mundos de fantasía* y el *mundo onírico*. A. Schutz y T. Luckmann, *Las estructuras del mundo de la vida*. Amorrortu, Buenos Aires, 2003.

¹⁰ A. Schutz, *Collected Papers I: The Problem of Social Reality*. Martinus Nijhoff, La Haya, 1962; y *La construcción significativa del mundo social: introducción a la sociología comprensiva*. Barcelona, Paidós, 1989.

¹¹ Cfr. E. Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1949.

¹² Cfr. A. Schutz y T. Luckmann, *op. cit.*

¹³ Cfr. A. Schutz, *Collected Papers I...*, ed. cit.

¹⁴ Cfr. E. Husserl, *Meditaciones cartesianas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

¹⁵ A. Schutz, *El problema de la realidad social, escritos I*. Amorrortu editores, España, 2003, p. 265.

los hechos se encuentran enlazadas a la *actitud natural*, la *situación biográfica*, la *zona de operación* y a las estructuras de *acervo de conocimiento*, *tipicidad* y *significatividad*.

LA ACTITUD NATURAL: EL MUNDO PRESUPUESTO

A Schutz le interesó indagar en la conciencia del sujeto desenvolviéndose en el *Lebenswelt* en una *actitud natural*, es decir, de manera presupuesta, sin efectuar juicio alguno sobre lo que se le presenta a la conciencia de forma cotidiana.

En la actitud natural, siempre me encuentro en un mundo que presupongo y considero evidentemente “real”. Nací en él y presumo que existió antes de mí. Es el fundamento incuestionado de todo lo dado a mi experiencia, el marco presupuesto por así decir, en el cual se colocan todos los problemas que debo resolver.¹⁶

La *actitud natural* podemos ilustrarla con un relato de Rolf Breuer sobre la vida de Rebekka,¹⁷ una niña de cuatro años, para quien el piano que había en su casa no tenía un sentido relacionado con la práctica musical, ya que el objeto parecía ser utilizado más como mueble que como un instrumento. Nadie de su familia sabía tocarlo y únicamente servía para colocarle encima periódicos, servilletas y otros objetos: “Hasta mero arriba había dos candelabros, una lámpara, pero los papás lo llamaban siempre piano”.¹⁸ Esto sugiere que Rebekka durante sus años de vida jamás había experimentado el piano como un objeto para hacer música. Esto había favorecido a generar en la niña una concepción sobre el piano diferente al que posiblemente se hubiese socializado a un niño inmerso en un ambiente donde predominara la praxis musical, como por ejemplo, un contexto familiar de músicos pianistas.

155 |

LA INTERSUBJETIVIDAD DEL *LEBENSWELT* O MUNDO DE LA VIDA

Schutz sostiene que el *mundo de la vida*, además de ser experimentado en una *actitud natural*, es de carácter “intersubjetivo”,¹⁹ esto significa que no es vivenciado de manera aislada a su entorno social, sino que siempre se encuentra vinculado constantemente al contexto, dando lugar al consenso sobre el sentido que tienen los objetos en un determinado lugar, derivado principalmente de su sentido práctico (para qué sirven, en dónde se utilizan, cómo se utilizan, entre otros)²⁰ ya que el ser humano:

¹⁶ A. Schutz y T. Luckmann, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ I. S. Carbajal, *Intencionalidades pedagógicas en la Primera escuela para piano de Fritz Emonts. Activaciones semióticas en la pluriculturalidad*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2019.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 63 y 64.

¹⁹ A. Schutz, *The Phenomenology of the Social World*. Universidad del Noroeste, Estados Unidos, 1967, p. 171.

²⁰ Al respecto Schutz desarrolla las nociones de motivos *para* y *porque*. Cfr. Schutz, A., *El problema...*, ed. cit.

Se encuentra rodeado por objetos que le dicen abiertamente que fueron producidos por otras personas; éstos no son solo objetos materiales sino toda clase de sistemas de signos lingüísticos y de otro tipo, en síntesis, artefactos en el sentido más amplio. Los interpreta, ante todo, ordenándolos dentro de sus propios contextos de experiencia. Sin embargo, puede formular en cualquier momento preguntas acerca de las vivencias y contextos de significado de sus creadores, es decir, acerca de por qué fueron construidos.²¹

Consideramos que esta perspectiva sobre los objetos de Schutz, ligada a la *actitud natural* y al carácter *intersubjetivo* del *Lebenswelt*, es apropiada para pensar en un posible acercamiento a la experiencia del niño en momentos de manipulación de instrumentos musicales. La postura fenomenológica permite concebir la interacción con objetos sonoros (instrumentos musicales) más allá de lo que podemos observar en la conducta del niño como en la actividad de juego, permite generar un análisis cualitativo a mayor profundidad bajo el fundamento de la tradición filosófica de la fenomenología. Para fines de este trabajo nos concentramos en las nociones de *situación biográfica* y *zona de operación*, así como a las estructuras de la conciencia de *acervo de conocimiento, tipicidad y significatividad*.

SITUACIÓN BIOGRÁFICA Y ZONA DE OPERACIÓN

156 | Dos aspectos que conviene mencionar respecto a la operación del sujeto en el *mundo de la vida* o *Lebenswelt* es la *situación biográfica* y la *zona de operación*. A través de la “situación biográfica”,²² Schutz señala que hay aspectos socio-históricos articulados a las experiencias presentes del sujeto. Esto quiere decir que tiene experiencias con un ambiente social (la familia o la comunidad), no sólo vinculado a un presente inmediato, sino con todos aquellos eventos que han sido experimentados por sus antecesores y que han delineado ese mismo escenario social. La vida de los hermanos Mozart puede ser un ejemplo útil para implementar el análisis desde la *situación biográfica*.

En el siglo XVIII, en la austríaca ciudad de Salzburgo se vivía, como en casi toda Europa, por y para la música. La nobleza tenía sus propias orquestas y sólo contrataba sirvientes que supieran cantar o tocar un instrumento. A mediados del siglo gobernó la localidad un príncipe-arzobispo, quien mandó construir un carillón que cada hora tocaba una bella melodía, la cual se unía a las alegres campanas de iglesias y conventos. En ese ambiente vinieron al mundo los hermanos Mozart: el 30 de julio de 1751 nació Marianne, a quien de cariño le decían Nannerl, y el 27 de enero de 1756 Wolfgang Amadeus.²³

²¹ A. Schutz, *La construcción significativa...*, ed. cit., p. 139.

²² A. Schutz, *Collected Papers...*, ed. cit., p. 15.

²³ E. Estrada, “La agitada infancia de los hermanos Mozart”. *Contenido*, 507 (2005), p. 89.

A partir de la lectura sobre los trabajos de George H. Mead²⁴ Schutz plantea otro concepto denominado “zona de operación”,²⁵ con el que sostiene que el sujeto se encuentra en posibilidades de incidir en el *mundo de la vida* a partir de acciones y proyectos. Esta noción se refiere principalmente a la dimensión espacial en que ocurre la experiencia. Más allá de los antecedentes que la *situación biográfica* revela desde un punto de vista fenomenológico, la *zona de operación* sostiene que la experiencia inmediata de la realidad social se relaciona con ámbitos prácticos en el *mundo de la vida* en los que el sujeto se desenvuelve de manera cotidiana y en los cuales se encuentra en posibilidades de intervenir.

Como ejemplos de la *zona de operación* en la infancia, es posible referir en primer momento al hogar como el entorno en el que a menudo el menor experimenta el *Lebenswelt*, a través de la convivencia con miembros de su familia. La escuela y la comunidad son otros escenarios, además del entorno familiar, en donde frecuentemente los niños ejercen sus propias acciones.

Recurriendo nuevamente al ejemplo de la infancia de los Mozart, la *zona de operación* puede ser ejemplificada, en su caso, de una manera peculiar, ya que de acuerdo a los datos expuestos por Estrada,²⁶ es posible apreciar que no sólo vivieron una infancia dentro de un entorno doméstico conviviendo con su padre Leopold (también músico) y su madre Anna María, sino que en múltiples ocasiones ofrecieron conciertos en diferentes ciudades de Europa: “los niños estuvieron encantados conociendo nuevos lugares. Se presentaron exitosamente entre los muniqueños y el padre anunció que el siguiente verano irían a Viena [...] Llegó el verano y los Mozart volvieron a dejar su ciudad”.²⁷

157 |

A fin de distinguir estas dos nociones, cabe resaltar que mientras la *situación biográfica* concibe el devenir socio-histórico del contexto en el que vive el sujeto (como la lengua, los usos y costumbres predominantes de la época), la *zona de operación* se vincula al espacio en donde el sujeto se desenvuelve de manera habitual y en *actitud natural*. Ambas nociones son asumidas como diferentes aristas de la misma experimentación del *Lebenswelt*.

SEDIMENTACIÓN DE EXPERIENCIAS EN EL ACERVO DE CONOCIMIENTO

El *acervo de conocimiento* se vincula a las experiencias vividas por el sujeto, aprehendidas por él mismo de manera única e irrepetible y que se enlazan con el *Lebenswelt* intersubjetivo. A través de ellas se desencadenan sedimentos de vivencias que forman parte de esta estructura de la conciencia. “El acervo de conocimiento del mundo de la

²⁴ G. H. Mead, *The Philosophy of the present*. The Open Court Company, Reino Unido, 1932.

²⁵ A. Schutz y T. Luckmann, *op. cit.*, p. 59. A diferencia de la *zona manipulativa* propuesta por George H. Mead, la *zona de operación* planteada por Schutz no sólo se circunscribe al ámbito donde prevalece el contacto físico o visual con objetos o con otras personas (lo cual permite verificar la realidad vivenciada), sino que se relaciona con sus concepciones fenomenológicas en las que concibe diferentes aspectos espaciales, temporales e históricos de la experiencia del sujeto en el *mundo de la vida*.

²⁶ E. Estrada, *op. cit.*, ed. cit., pp. 89-93.

²⁷ *Ibid.*, p. 90.

vida se relaciona de muchas maneras con la situación del sujeto que vive la experiencia. Se erige sobre sedimentaciones de anteriores experiencias realmente presentes, vinculadas a situaciones”.²⁸ El *acervo de conocimiento* se refiere a una estructura de la conciencia del ser humano, que permite dominar sedimentaciones de experiencias conforme el sujeto enfrenta diferentes situaciones a lo largo de la vida. Las sedimentaciones nuevas, se van integrando a otras previas, y así van transformándose de acuerdo a la situación vivida en un lugar y momento determinado.

El repertorio de canciones que los niños conocen puede ser un ejemplo pertinente ligado al *acervo de conocimiento*. Voyajolu y Ockelford²⁹ describen un episodio interesante con el que se puede ilustrar el *acervo de conocimiento* de una niña que canta y simultáneamente toca un tambor en compañía de otro niño:

Una niña de tres años está jugando con un niño de edad similar; están sentados uno al lado del otro en el jardín y cada uno tiene un tambor [...] La niña comienza a cantar Twinkle, Twinkle Little Star, con las palabras correctas, en tiempo y sintonía, convirtiéndose su interpretación en un acompañamiento de la canción.³⁰

La canción *Twinkle Little Star* en el idioma español es conocida como *Brilla, brilla, estrellita* o *Estrellita ¿Dónde estás?*,³¹ es una canción que a lo largo del tiempo se ha asumido como una canción infantil en diferentes contextos a nivel mundial. Podemos decir que en el *acervo de conocimiento* de la niña, el tambor y la pieza de *Twinkle Little Star* tiene un sentido derivado posiblemente de experiencias pasadas de la menor, que se han sedimentado en el *acervo de conocimiento*, permitiendo que conserve la noción de que el tambor es un objeto que puede ser utilizado para acompañar el canto.

158 |

LA TIPICIDAD COMO ORDENAMIENTO DEL ACERVO DE CONOCIMIENTO

La estructura de tipicidad se refiere al conjunto de *tipos* que se constituyen a través de las experiencias desarrolladas en el *Lebenswelt*. Éste es otro de los conceptos desarrollados por Edmund Husserl³² pero que en Schutz adquieren un tratamiento diferente. En el pensamiento fenomenológico de Schutz, la tipicidad es pensada como un aspecto inherente al *acervo de conocimiento* —ordenado mediante *tipos*— y simultáneamente como una estructura presente del proceso de *significatividad* que permite enfrentar situaciones problemáticas mediante procesos de explicitación.³³

²⁸ A. Schutz y T. Luckmann, *op. cit.*, p. 109.

²⁹ A. Voyajolu y A. Ockelford, “Sounds of Intent in the Early Years: A proposed framework of young children’s musical development”. *Research Studies in Music Education*, 38, 1 (2016), pp. 93-113.

³⁰ *Ibid.*, p. 100.

³¹ Esta es una pieza musical que se deriva de un poema publicado en 1806 por Jane Taylor. Librería Británica, primera publicación de “Twinkle, twinkle, little star” [En línea]: <https://www.bl.uk/collection-items/first-publication-of-twinkle-twinkle-little-star> [Consulta: 6 de septiembre de 2020].

³² Cfr. E. Husserl, *Experiencia y juicio: investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.

³³ A. Schutz, *El problema...*, ed. cit.

Los *tipos* no son de naturaleza lingüística, sino al contrario: al derivarse y estar presentes en la experiencia que ocurre en el mundo social del sujeto, éstos se forman antes de que desarrolle el lenguaje.³⁴ Las situaciones que el individuo enfrenta en el *mundo de la vida* como experiencias problemáticas desencadenan un proceso de explicitación que posteriormente da lugar a un *tipo*.

El *tipo* puede ser concebido como un elemento que opera en la conciencia del sujeto en el *mundo de la vida*, el cual alude de manera uniforme a todo un entramado de elementos pertenecientes al *acervo de conocimiento*. Esto permite tener en cuenta que la experiencia el sujeto tiene una determinación acerca de lo que son diferentes aspectos que se le presentan en su vivencia, quiere decir que en la conciencia siempre existe algún sentido sobre los elementos de la realidad social. Por ejemplo, de antemano se concibe que un instrumento musical genera sonido, que está compuesto por cierto material (metal, madera, entre otros) sin que esto requiera ser aclarado en la conciencia. En la conciencia del sujeto el objeto es captado como un *tipo* que conserva una serie de determinaciones vinculadas al *acervo de conocimiento*, sobre lo que éste es, sus características y algunos rasgos pragmáticos. Algunas descripciones de juego, registradas por Littleton³⁵ sobre dos niños de alrededor de tres y cinco años —Daniel y Jenny—, son posibles de explicar desde un punto de vista fenomenológico a partir de la noción de tipicidad:

Al principio de la sesión de música, Daniel elige los platillos y los toca brevemente, los baja y toma el violín. Tiene dificultad para sostenerlo con una mano y tocarlo con la otra. Intenta colocar el violín, pero tiene el extremo equivocado (voluta) debajo de su barbilla y no puede sostenerlo. Jenny dice: “Te mostraré cómo va, cariño”. Ella toma el violín y lo coloca correctamente bajo su barbilla.³⁶

159 |

En el ejemplo es posible apreciar que existe una discrepancia entre las tipicidades que existen en el *acervo de conocimiento* de Daniel y Jenny. Daniel trata de tocar el violín de una manera incorrecta, se ha colocado la voluta debajo de la barbilla en vez de utilizar la barbada del instrumento como apoyo. Ante tal situación, Jenny interviene y le muestra la manera en que comúnmente se posiciona el violín debajo del mentón. Probablemente esto sea un indicio de las experiencias previas de la niña, las cuales han configurado una tipificación relacionada al uso de dicho instrumento, algo que probablemente no haya sido experimentado anteriormente por Daniel, quien hace un manejo poco habitual del objeto. La acción de modelamiento de Jenny ciertamente indica que el violín se asocia a *tipificaciones* relacionadas con la manipulación del objeto: la barbada es para apoyar la barbilla del músico y dejar así las manos para sostener el diapason y el arco respectivamente.

³⁴ Al respecto conviene precisar que el lenguaje puede suponer un “sistema de esquemas tipificadores de la experiencia”. A. Schutz y T. Luckmann, *op. cit.*, p. 228.

³⁵ D. Littleton, *Influence of Play...*, *op. cit.*

³⁶ *Ibid.*, p. 82.

ESTRUCTURA DE SIGNIFICATIVIDAD Y PROCESOS DE EXPLICITACIÓN

La *significatividad*³⁷ está ligada al fluir de una situación, es decir, la vivencia de experiencias; a partir de éstas se generan sedimentaciones de experiencia que conforman el *acervo de conocimiento* del sujeto. La *significatividad* es un elemento que en esencia sostiene que el sujeto no puede comprender o dominar dentro de su entorno social aquello que no le es significativo. Es decir, no puede aprehender un determinado elemento de la realidad si éste no es captado como un aspecto relevante dentro de la experiencia.³⁸ Esto supone que el sujeto, en el *mundo de la vida*, comúnmente se enfrenta a situaciones problemáticas, que consisten en vivencias nuevas que necesita explicitar mediante lo significativo que conserva la experiencia o los hechos dados a la conciencia. La *significatividad* es el medio por el cual “se guía en la vida cotidiana el hombre en actitud natural”.³⁹ Mediante esta estructura, es posible acceder a una comprensión y dominio de elementos sociales y culturales en los proyectos pragmáticos ejercidos por el ser humano dentro el *mundo de la vida*. Esto permite asumir diferentes facetas del *mundo de la vida* en experiencias en las que el sujeto percibe incongruencias o incompatibilidades entre lo que ya conoce y lo novedoso generado en la experiencia inmediata. Para ejemplificar la *significatividad*, es conveniente nuevamente retomar el relato expuesto inicialmente sobre Rebekka, quien al finalizar el festejo de su cuarto cumpleaños se percató de algunas características que habían llamado su atención y estaba interesada por comprender:

Rebekka recogió los regalos y, de repente, se dio cuenta de que había una tapa. La levantó y ésta golpeó la madera de atrás. La mamá la regañó. Dijo que se podría haber machucado terriblemente los dedos y volvió a cerrar la tapa. Pero, naturalmente, Rebekka ya había visto todo: una misteriosa hilera de teclas blancas y negras en un orden irregular, y también regular; era tan significativo, sin saber por qué, hermoso y tranquilo, tan distinguido en negro y blanco [...] —Mamá, ¿qué hace el piano? [...] —¿Qué es lo blanco y lo negro? [...] —¿Qué hacen las teclas? [...] Rebekka se atreve a experimentar con el piano pensando que podría ser un radio; pero la mamá la arremete nuevamente para que deje el instrumento en paz [...] Finalmente, un maestro descubre que Rebekka tiene talento para la música y comienza a enseñarle.⁴⁰

La descripción muestra un proceso de *significatividad* notorio en el interés generado en la niña por aclarar su experiencia con el piano, sobre aquellos aspectos del instrumento de los cuales no se había percatado hasta ese día. Como anteriormente

³⁷ En el alemán esta estructura es descrita como *relevanz*, A. E. Gros, “Tipificaciones y acervo de conocimiento en la fenomenología social de Alfred Schutz: una reconstrucción teórico-sistemática”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 62, 231 (2017), pp. 23-46. En el idioma inglés esta palabra aparece como *relevance*, A. Schutz, *Collected Papers...*, ed. cit., p. 283. Mientras que en las traducciones al español este concepto ha sido traducido como *significatividad*, A. Schutz, *El problema...*, ed. cit. y A. Schutz y T. Luckmann, *op. cit.*

³⁸ A. Schutz, *El problema...*, ed. cit.

³⁹ *Ibid.*, p. 214.

⁴⁰ I.S. Carbajal, *op. cit.*, p. 64.

se dijo, es probable que para Rebekka en una *actitud natural*, el piano siempre haya sido asumido por su uso típico como mueble de la casa; sin embargo, cuando la niña experimentó atípicamente ese objeto —al percatarse de tenía una tapa que cubría algo más—, lo que ocurrió en su conciencia fue un proceso de explicitación para dominar una situación nueva. Como podrá observarse, la *significatividad* permite al sujeto transitar de una *actitud natural* hacia un campo problemático que requiere ser resuelto a fin de ejercer un “dominio de la realidad social directamente vivenciada”.⁴¹

NOTAS PARA LA REFLEXIÓN

Hemos tratado de mostrar la viabilidad de la *fenomenología de la actitud natural* para comprender el significado que para el niño pueden tener las situaciones de interacción con instrumentos musicales. Desde esta perspectiva se ha efectuado una interpretación sobre la interacción con instrumentos musicales ejercida por niños de entre tres y cinco años de edad, basándonos en descripciones sobre niños que han sido recopiladas en diferentes escritos.

La ejemplificación que se ha seguido en este trabajo abre la oportunidad de pensar en un posible modelo de interpretación fenomenológica que permita efectuar un acercamiento empírico en determinados contextos de estudio, tratando de entender cómo opera la conciencia del niño dentro de sus experiencias, de modo que las estrategias de enseñanza sean diseñadas desde el reconocimiento del docente de estas significatividades. Esta comprensión semiótica previa al diseño de estrategias podría estar siendo omitida al darse por sobreentendida en la concepción de aprendizaje significativo propuesto más tarde por Ausubel.⁴²

La *actitud natural* como un ámbito presupuesto, no significa que el niño opere en el *Lebenswelt* sin un indicio de significado frente a su realidad eminente. Es un concepto que plantea que el menor se desarrolla en ámbitos que requieren un dominio a nivel signico, haciendo posible que tenga un sentido todo aquel elemento que se le presente en la experiencia. La perspectiva teórica seguida para este escrito permite argumentar que el proceso de significación consiste en términos generales en dar sentido a algo experimentado en el *Lebenswelt*, un proceso de comprensión que no es visto en términos de un análisis de carácter idealista, sino en términos pragmáticos. Las estructuras de la conciencia de *acervo de conocimiento*, *tipicidad* y *significatividad* se constituyen mediante procesos de significación que inherentemente implican el manejo de signos, tanto en *actitud natural* (campo pasivo) como durante los procesos de aprendizaje (campo activo).

Estas mismas estructuras de conciencia, esbozadas por Schutz e inspiradas en la teoría fenomenológica y el pragmatismo, nos parecen sugerir que la interacción con instrumentos musicales en niños pequeños siempre ocurren con al menos algún referente previo de carácter experiencial. Antes de que el menor logre una comprensión sobre algo, vive una experiencia que parece en primera instancia de forma

⁴¹ A. Schutz, *La construcción...*, ed. cit., p. 158.

⁴² D. Ausubel, *Adquisición y retención del conocimiento: una perspectiva cognitiva*. Paidós, España, 2002.

pasiva,⁴³ le significa algo porque desde su nacimiento ha experimentado el *Lebenswelt* de múltiples maneras, logrando así afrontar la experiencia inmediata al menos con un antecedente. El niño involucrado en la experiencia de manipular o explorar directamente un instrumento musical no se enfrenta a ésta con una mente vacía. Al seguir la línea de pensamiento de la tradición fenomenológica, la experiencia no se agota en las capacidades sensitivas, el niño efectúa un dominio de la vivencia a partir de lo que hay en su *acervo de conocimiento* organizado por *tipos*.

Una situación novedosa implica para el sujeto transitar hacia un terreno que posibilitará el aprendizaje mediante procesos de explicitación —desencadenados por la *significatividad*—, se encontrará en condiciones de aclarar aquello que se le presente fuera de lo común en su experiencia y lograr una mayor comprensión sobre su entorno.

El instrumento musical visto desde la visión de Schutz plantea que éste no es sólo un objeto de cierta forma o de determinados materiales, es un elemento asociado a todo un sistema de signos, vinculados a su vez con ámbitos prácticos de operación que prevalecen en el *Lebenswelt*. Esto permite considerar que un determinado instrumento musical se enlaza con lo que en el contexto social significa y se hace con él, aspecto en el que se puede profundizar recurriendo a las nociones que aquí hemos expuesto: *situación biográfica* y *zona de operación*. Estos conceptos permiten considerar aquellas dimensiones históricas sociales y pragmáticas en las que los niños se desenvuelven de manera recurrente en el *mundo de la vida*, en ese mismo escenario es donde percibimos que pueden ocurrir experiencias con instrumentos desde edades tempranas que se enlazan al sentido intersubjetivo que la música conserva en el contexto.

Schutz cuestiona la discusión fenomenológica sobre el *signo*, con el fin de comprender las formas de operar del sujeto en situaciones de índole práctico, por lo tanto, esto resulta pertinente para tratar de estudiar situaciones que ocurren en la didáctica educativa musical, sobre todo si consideramos que las lecciones de música infantil, conservan profundas implicaciones pragmáticas. En los jardines de niños o escuelas enfocadas en la enseñanza de la música a menudo se ejercen prácticas basadas en la manipulación de objetos, el canto, el baile y el juego.

La fenomenología de Alfred Schutz nos permite pensar en la interacción con instrumentos musicales en edades tempranas no como un tema que se delimita al desarrollo de habilidades musicales para el dominio de un determinado instrumento, por el contrario, como hemos pretendido señalar con este trabajo, su perspectiva epistemológica resulta ser un amplio rango de visión, que permite revelar los conocimientos previos en el niño, la complejidad con que éstos se constituyen y favorecen a que el menor tome parte del *mundo de la vida*. Comprender que un violín se utiliza de tal o cual manera, o que el tambor puede servir para acompañar una canción, proviene de un largo trayecto de dominio signico y configuración de estructuras de la conciencia desde los primeros años.

⁴³ Esto corresponde a las esferas de la *pre-predicatividad* y la *predicatividad* que Husserl discutió ampliamente. Cfr. E. Husserl, *Meditaciones...*, ed. cit.

Consideramos que este mismo panorama fenomenológico supone restringirnos al estudio de situaciones de interacción con objetos relacionados con la práctica musical en la infancia, también podría pensarse como una manera posible de explorar otras vivencias que son de un particular interés para la investigación en educación musical infantil, como el seguimiento de ritmos, la escucha, el canto, el baile y muchas otras tantas experiencias que el *mundo de la vida* plantea.

REFERENCIAS

- ANDRESS, Bárbara, *Music for young children*. Harcourt-Brace College Publishers, Estados Unidos, 1998.
- AUSUBEL, D., *Adquisición y retención del conocimiento: una perspectiva cognitiva*. Paidós, España, 2002.
- BERGER, A. y Cooper, S. "Musical Case Study Play: of Preschool Children and Parents". *Journal of Research in Music Education*, 51, 2, (2003), pp. 151-165.
- CARBAJAL, I. S., *Intencionalidades pedagógicas en la Primera escuela para piano de Fritz Emonts. Activaciones semióticas en la pluriculturalidad*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2019.
- DANSEREAU, D., "Young Children's Interactions With Sound-Producing Objects". *Journal of Research in Music Education*, 63, 1, (2015), pp. 28-46.
- ESTRADA, E., "La agitada infancia de los hermanos Mozart". *Contenido*, 507, (2005), pp. 89-93.
- GROS, A. E., "Tipificaciones y acervo de conocimiento en la fenomenología social de Alfred Schutz: Una reconstrucción teórico-sistemática". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 62, 231, (2017), pp. 23-46.
- HUSSERL, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- HUSSERL, E., *Experiencia y juicio: investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.
- HUSSERL, E., *Meditaciones cartesianas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- JAMES, William, *Principios de psicología*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- KOOPS, L. H., "The Enjoyment Cycle: A Phenomenology of Musical Enjoyment of 4- to 7-Year-Olds During Musical Play". *Journal of Research in Music Education*, 65, 3, (2017), pp. 360-380.
- Librería Británica, primera publicación de "Twinkle, twinkle, little star" [En línea]: <https://www.bl.uk/collection-items/first-publication-of-twinkle-twinkle-little-star> [Consulta: 6 de septiembre de 2020].
- LITTLETON, D., *Influence of Play settings of preschool children music and play behaviors*. Universidad de Texas, Estados Unidos, 1991. [Tesis de doctorado].
- LITTLETON, D., "Music learning and child's play". *General music today*, 12, 1, (1998), pp. 8-15.
- MEAD, G. H., *The Philosophy of the present*. The Open Court Company, Reino Unido, 1932.
- SCHUTZ, A., *Collected Papers I: The Problem of Social Reality*. Martinus Nijhoff, La Haya, 1962.
- SCHUTZ, A., *The Phenomenology of the Social World*. Universidad del Noroeste, Estados Unidos, 1967.
- SCHUTZ, A., *La construcción significativa del mundo social: introducción a la sociología comprensiva*. Paidós, Barcelona, 1989.
- SCHUTZ, A., *El problema de la realidad social, escritos I*. Amorrortu editores, España, 2003.
- SCHUTZ, A. y LUCKMANN, T., *Las estructuras del mundo de la vida*. Amorrortu editores, Argentina, 2003.
- VOYAJOLU, A. y Ockelford, A. "Sounds of Intent in the Early Years: A proposed framework of young children's musical development". *Research Studies in Music Education*, 38, 1, (2016), pp. 93-113.
- YOUNG, S., "Collaboration between 3- and 4-year-olds in self-initiated play on instruments". *International Journal of Educational Research*, 47, 1, (2008), pp. 3-10.

ESCUCHA DE MÚSICA ACADÉMICA EN EDUCACIÓN MEDIA SUPERIOR: UN EJERCICIO CRÍTICO Y SENSIBLE

MELISSA ISAALY MENDOZA BERNABE

INTRODUCCIÓN

164 |

La Dirección General de Bachilleratos (DGB) desde la publicación de la Reforma Integral de Educación Superior (RIEMS), en el 2008, integró el modelo de competencias para que éstas fueran desarrolladas dentro de los currículos de las instituciones y escuelas de Educación Media Superior (EMS). Dichas competencias fueron publicadas en el Acuerdo 444,¹ las cuales se dividen en disciplinares y genéricas. Uno de los objetivos que buscan desarrollar las competencias, de acuerdo al perfil de egreso de la EMS, es: “La construcción del conocimiento escolar [...] en el sentido de que el alumno selecciona, organiza y transforma la información que recibe de muy diversas fuentes, estableciendo relaciones entre dicha información y sus ideas o conocimientos previos”.² Por lo tanto, la DGB menciona algunos métodos y actividades para poder alcanzar el desarrollo de las competencias y satisfacer el perfil de egreso de la EMS. Una de estas recomendaciones es: “Las competencias se adquieren enfrentando al alumno a actividades [...]. La actividad de aprendizaje es el espacio ideal en el que se movilizan conocimientos, habilidades, actitudes y valores”.³ De modo que es necesario crear estrategias que fomenten estas habilidades de construcción del conocimiento en la EMS, que sean retadoras para el estudiante y al mismo tiempo contribuyan a su formación integral.

La búsqueda del desarrollo y construcción de conocimiento, se refleja en las actividades elaboradas para abordar los contenidos particulares de cada materia. En este trabajo, se diseñó y aplicó una estrategia para la materia de Historia del Arte I y II, correspondiente al área de artes del último año de la Preparatoria Ibero Puebla. En esta materia, uno de los propósitos es que el alumno logre construir una visión crítica y sensible a través del arte, atendiendo a las competencias disciplinares y genéricas.⁴

¹ Secretaría de Educación Pública, *Acuerdo 444*, SEP, México, 2008.

² Secretaría de Educación Pública, *Documento Base del Bachillerato General*, SEP/DGB, México, 2018, p. 19 [En línea]: <http://www.stunam.org.mx/sa/seccionacad/prepas/acuerdo444.pdf> [Consulta: 20 de abril, 2020].

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ Particularmente nos referimos a la competencia genérica 2 “Es sensible al arte y participa en la apreciación e interpretación de sus expresiones en distintos géneros” y 5 (“piensa crítica y

La problemática surge a partir de la revisión de currículos de ciclos anteriores donde el análisis de obras solamente estaba enfocado a pinturas, obras arquitectónicas y en ocasiones esculturas, dejando de lado a la música. Específicamente la música, por ser intangible, promueve la atención y la imaginación en los escuchas,⁵ ya que toma sentido a partir de sus experiencias y conocimiento previos, así como de la costumbre o acercamiento que han tenido a diferentes estilos musicales a lo largo de su vida. Dada esta razón, durante el ciclo escolar 2019-2020 se implementaron estrategias de escucha atenta basados en la metodología de Art-Based Research⁶ (ABR) y bajo el enfoque de los niveles de escucha de Aaron Copland⁷ para promover la actividad de escuchar música, específicamente académica, como un ejercicio artístico que promueve el pensamiento crítico y la sensibilidad. Posteriormente cuando esta actividad dejó de realizarse en el salón y se solicitó como tarea, una de las estrategias que se sumó al diseño de esta planeación fue la de Ben Ratliff.⁸

MARCO TEÓRICO

Dentro de la materia de Historia del Arte, el análisis de música fue una propuesta que se integró a la guía de estudio en el periodo de otoño 2019. El objetivo de sumar análisis musicales era lograr que el estudiante estimulara sus pensamientos, ideas y sensaciones para poder emitir opiniones críticas y sensibles detonados por dicho análisis.

La estructura de la clase de Historia del Arte abarca durante el quinto semestre de la Prehistoria hasta el periodo Románico y en el sexto semestre desde la caída del Imperio Romano hasta las vanguardias del siglo XX.

Las actividades referentes al análisis musical se comenzaron a trabajar desde la Edad Media y continuaron hasta el término de la materia. Estos ejercicios iniciaron en el mes de septiembre, es decir existía un desfase entre la época programada para atender la guía de estudio de acuerdo al programa y la época a la cual pertenecía la música analizada. Este desfase sólo ocurrió en el periodo de otoño 2019, al regreso de clases después de las vacaciones decembrinas, tanto la teoría como los ejercicios de escucha estaban en sincronía. El motivo del desfase se debió a que los temas abordados durante el inicio de la materia corresponden a otros intereses, si bien enriquecen los conocimientos de los estudiantes, se consideró oportuno comenzar en la Edad Media por la armonía musical existente en esa época y el desarrollo posterior de la misma.

La metodología de ABR⁹ menciona que para poder comenzar un proceso de análisis de obras artísticas, ya sean propias o ajenas, es necesario escribir sobre lo que le acontece a la persona al mirarla, escucharla o sentirla. El lenguaje artístico es

reflexivamente”) y a la competencia disciplinar de ciencias sociales 10 “Valora distintas prácticas sociales mediante el reconocimiento de sus significados dentro de un sistema cultural, con una actitud de respeto”.

⁵ Anthony Storr, *La música y la mente*. Paidós Ibérica, s.l., 2008.

⁶ Shaun McNiff, *Art-Based Research*. Jessica Kingsley, s.l., 2009.

⁷ Aaron Copland, *Como escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2019.

⁸ Ben Ratliff, *Every Song Ever*. Picador, Nueva York, 2017.

⁹ *Idem*.

percibido por el espectador; sin embargo, el redactarlo en algunos párrafos es una herramienta funcional para identificar elementos significativos para la persona y los cuales se hacen evidentes al momento de escribirlos. La abstracción artística, en etapas formativas, requiere del uso de técnicas de apoyo para guiar a los estudiantes en un camino de análisis que les permita reconocer características del arte en sí y de su experiencia al momento de interpretarlas. El arte dentro de la educación, busca desarrollar habilidades sensibles y críticas¹⁰ para que el alumnado reconozca al arte como un medio de expresión cultural y social. De modo que, la estrategia ocupada subyace en el uso de la metodología ABR, lo que significa que el análisis musical involucra los pasos de escuchar y escribir.

A. Copland en su libro *Cómo escuchar la música* explica con detalle las características que definen los planos de escucha y sigue algunas actividades para poder desarrollar cualidades de atención al escuchar música.¹¹ Los planos que se abordaron en esta estrategia fueron el sensual y expresivo, debido a que estos dos planos son un puente para el tercero que es denominado puramente musical y que debido a las horas de clase de la materia quedaría muy justo el tiempo para poder abordarlo. Otro de los argumentos por los cuales se seleccionaron estos planos de escucha como soporte a la metodología ARB, es que los estudiantes involucrados en esta estrategia, en promedio compartían características sociales, económicas y biológicas que permitían una mejor aplicación para experimentar y profundizar dichos planos.

166 | El grupo al cuál fue aplicado, consistía en treinta estudiantes entre 17 y 18 años en promedio, lo cual los ubica en una etapa de desarrollo de identidad, pensamiento crítico e intereses, es decir en una etapa de operaciones formales,¹² por lo cual esta estrategia era una opción adecuada, por el nivel de desarrollo cognitivo en el que se encontraban los estudiantes. Cabe aclarar que si bien A. Copland menciona que el plano expresivo, es complicado por la asociación, en ocasiones forzada, que se hace a la música con una emoción o sentido, la manera en la que se utilizó esta estrategia fue en una relatoría de su propia experiencia en la escucha atenta. Esta relatoría o bitácora sensible¹³ se convirtió en un elemento enriquecedor para la formación crítica y sensible del estudiante. Debido a que se encuentran en una etapa formativa, es necesario darles herramientas primarias para que puedan ir construyendo sus percepciones y opiniones críticas sobre todo en temas abstractos como el arte. Durante el proceso se les recalcó la función y el objetivo de esta bitácora sensible, así como la contraposición de lo que A. Copland explica sobre el plano expresivo. La adaptación que se realizó para que los estudiantes pudieran tener una guía para comenzar a diferenciar entre los dos planos, como primera estancia de análisis, fue la descripción, en primer lugar, donde se les invitaba a escribir lo primero que venía a su mente al escuchar la música o lo que sentían, que escribieran sin ninguna intención, tanto si les parecía aburrida, pesada, complicada e incluso que no les gustaba; sin embargo, era necesario que explicarán por qué —“la música me recuerda a la iglesia, porque

¹⁰ Maria Acaso, *La educación artística no son manualidades*. Catarata, Madrid, 2009.

¹¹ *Ibid.*, pp. 27-35.

¹² Jean Piaget, *Educación e instrucción*. Proteo, Buenos Aires, 1968.

¹³ Se utilizó este nombre por la metodología ARB donde utiliza las bitácoras, sumándole sensibles por los planos de escuchar de Aaron Copland.

me recuerda a mi abuelito cuando no podíamos movernos”¹⁴— y que después de identificar la razón lograran reconocer aquel aspecto que le da sentido a ese disgusto o gusto, y que justamente se encuentra dentro de un sentido entre el plano sensual y expresivo. Posteriormente se les pedía que comenzaran a realizarse preguntas sobre la pieza y que relataran su experiencia con ésta, que trataran de escucharla sin pensar en que les gustaba o no, que miraran sólo desde otro lugar y lo escribieran. La intención era crear ese puente entre el plano sensual al plano expresivo.

Los ejercicios que se llevaron a cabo en clase eran guiados y existía una plenaria para compartir las percepciones, ideas, aportaciones y construir al final una opinión crítica individual sobre la pieza musical que se analizó. Además de la escucha en el aula, se dejaron varias actividades de análisis musical como tarea, en este caso, era fundamental que los ejercicios en casa pudieran generar una experiencia enriquecedora para los estudiantes y que se pudieran realizar, idealmente, en las condiciones que le permitieran crear un ambiente propicio para reconocer su experiencia en el análisis auditivo. Es por esto, que se ocupó la estrategia de *Quiet/Silent/Intimacy* de B. Ratliff,¹⁵ donde explica ejemplos sobre la escucha musical en los cuales el ambiente provoca entornos favorables para la atención. Esta estrategia se explicó en clase para que los estudiantes, al realizar su tarea, pudieran buscar un momento y lugar de su agrado para estar en armonía con el ambiente y tener una disposición mayor para estar atento al proceso de análisis musical.

APLICACIÓN

167 |

El proceso de análisis se inició en octubre del 2019 con el grupo del área de artes del último año de la Preparatoria integrado por treinta estudiantes. Se llevó a cabo dentro de la clase de Historia del Arte, misma que tiene tres horas a la semana donde una de ellas se ocupó para el ejercicio de análisis musical comenzado en la semana 7 del ciclo escolar 2019-2020, por lo que en total se realizaron 20 horas de análisis en clase, mismas que se detuvieron el 16 de marzo del 2020 debido a la contingencia sanitaria provocada por el COVID-19. Cada hora de sesión de análisis musical se dividía en cuarenta minutos aproximadamente para escribir y veinte para compartir en plenaria. Los ejercicios de escritura sobre su experiencia se guardaban en una carpeta para que los pudieran revisar de vez en cuando y se les invitaba a replicar estos ejercicios con personas de su casa, amigos, familiares y vecinos. La intención era demostrar esa diversidad de interpretaciones y asociaciones, lo que menciona A. Copland:

La música expresa, en diversos momentos, serenidad o exuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de esos estados de ánimo, y muchos otros, con una variedad innumerable de sutiles matices y diferencias. Puede incluso expresar alguno para el que no exista palabra adecuada en ningún idioma.¹⁶

¹⁴ Son extractos de oraciones de los ejercicios 1 y 2 de un estudiante.

¹⁵ B. Ratliff, *op. cit.*, pp. 59-69.

¹⁶ A. Copland, *op. cit.*, p. 30.

Son estas diferencias y el relatar esta experiencia propia con la obra musical, las que proveen de herramientas a la persona para comenzar a identificar su pensamiento y sensaciones ante las obras de arte. Para la metodología ARB, es fundamental que el espectador/creador relate su experiencia para que a partir de ello encuentre sentidos e ideas que pueda compartir para fortalecer y expresar su sensibilidad y pensamiento crítico.¹⁷ El hecho de haber realizado una plenaria posterior a la escritura de la experiencia, era con el propósito de provocar ambientes para que el pensamiento crítico tenga lugar desde el diálogo y el compartir. Estos momentos para mostrar y exponer la experiencia ante el otro, encontrar similitudes, grandes diferencias, puentes que conectan ideas o sorpresas perceptivas, permitían que los alumnos comenzaran a preguntarse sobre la música desde otras perspectivas. A manera de cierre, en el salón se tenía un papel *kraft* donde al finalizar la clase los alumnos podían tomar un plumón y escribir las preguntas que les quedaban después de la sesión, éstas eran retomadas en la siguiente clase para a partir de ellas construir el análisis. Cabe destacar que los ejercicios de análisis eran realizados a mano y se les solicitaba que lo hicieran de esta manera, para poder lograr una mejor atención en la coordinación pensamiento e idea.¹⁸

A principio de noviembre 2019, los alumnos comenzaron a llevarse algunas tareas de análisis para su casa, estas eran dos al mes, es decir una cada quince días y bajo la sugerencias de buscar un ambiente y momentos idóneos que fomentaran la escucha atenta.¹⁹ En total realizaron 15 ejercicios en casa y la penúltima semana antes de salir de vacaciones de fin de año escolar 2019, se les dejó de tarea que realizarán un análisis musical libre, podían elegir cualquier obra de las colocadas en la última sección de “vanguardia”, la instrucción los invitaba a que se dieran tiempo de seguir fortaleciendo y ejercitando sus prácticas, ya que a través de ellas también se iban reconociendo. De igual manera, se les extendió la invitación para realizar el ejercicio con algún familiar o personas que viviera en la casa.

RESULTADOS

Los primeros cuatro ejercicios fueron muy complicados debido a que los alumnos solían distraerse con facilidad, escribían unos breves renglones y mencionaban haber terminado la actividad, es decir ocupaban entre cinco y ocho minutos cuando en realidad tenían cuarenta. En su mayoría mostraban gestos de aburrimiento y confusión sobre el sentido de la actividad. En las plenarias generalmente su atención estaba más presente, aunque los comentarios se mantenían en un plano sensual de la música, muchos estudiantes comentaban cómo debería ser, comparaban la música de épocas antiguas con la actual y sus comentarios estaban dirigidos a enfatizar que la música actual es mucho más divertida. Estos comentarios, siguieron a lo largo del curso; sin embargo, cada vez fueron menos los estudiantes que optaron por quedarse en ese tipo de diálogos. Para poder guiar a los estudiantes a que logran experimentar la música

¹⁷ S. McNiff, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸ Silvia Cristina Duarte Torres, “Factores que inciden en la acción de escribir a mano”. *Revista Ocupación Humana*, 8, 4 (2000), pp. 55-64.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 59-59.

desde otras perspectivas, durante las clases de Historia del Arte se les comentaban datos curiosos sobre la vida cotidiana en esas épocas, buscando proveer información que les permitiera acercarse a las épocas, es decir, que las “sintieran cercanas”. Fue en la sesión diez de análisis musical cuando un alumno comentó durante la plenaria: “Esa música me hizo sentir una gran tristeza como cuando murió mi abuelo”. A partir de este comentario experiencial, que parte de una asociación personal, los alumnos comenzaron a debatir si esa pieza musical provocaba miedo o no. En esa misma sesión otro alumno dijo: “Si es triste, pero de ese que sientes cuando vez a los niños de la calle”. La pieza que se analizó fue del periodo medieval.²⁰ Las sesiones posteriores se fueron enriqueciendo más, sí existieron algunos alumnos a los cuales siempre les costó trabajo lograr un análisis musical desde su experiencia lo cual identifiqué como una *barrera para el aprendizaje*²¹ de índole familiar, siendo dos estudiantes de treinta los que mostraron esta situación específica.

A continuación anexo los resultados de cinco alumnos que a lo largo del curso mostraron interés en desarrollar sus habilidades y quienes, en cierto momentos, reconocieron la dificultad, continuando así con el reconocimiento de sus capacidades críticas y sensibles. Estas evidencias son las últimas recibidas respecto a esta estrategia, ya que la clase era de manera virtual debido al cambio de modalidad a consecuencia del COVID-19. Hasta abril de 2020, la extensión de sus reflexiones musicales era en promedio de cuatro hojas, utilizaremos algunos ejemplos para identificar aspectos relevantes:

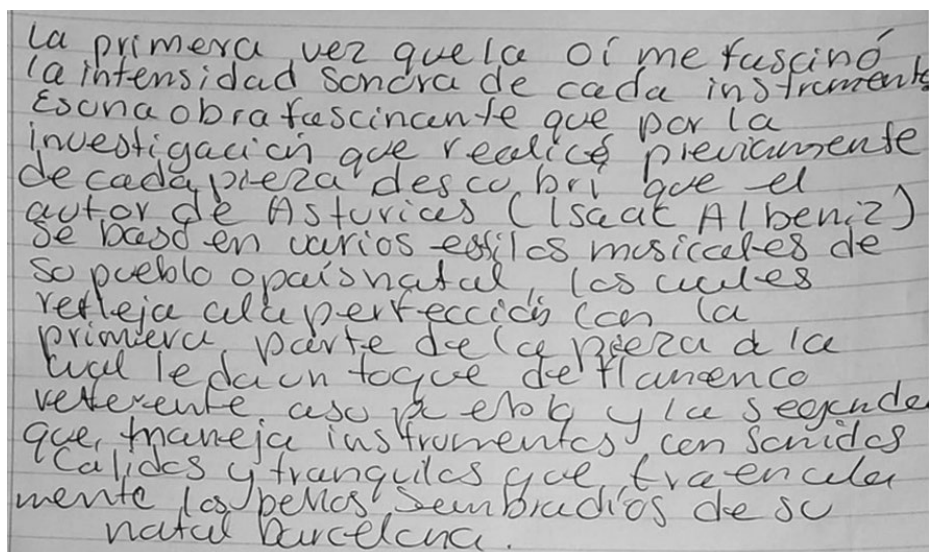
Algo que sinceramente no me gustó fue la transición de la melodía rápida a lo calmado, específicamente la del principio. A pesar de que es algo sutil, me hace pensar que la pieza ya va a terminar, cuando en realidad solamente está pasando a otra parte. No significa que las partes calmadas de la canción no me gusten, la melodía tranquila y en cierto modo misteriosa, la disfruto mucho, es la transición lo que me molesta, la encuentro bastante decepcionante, es justo como cuando te sientes molesto en aquel momento en el que una película avanza en la peor dirección para ser una buena película. De forma más precisa lo explicaría con el ejemplo de las

FIGURA 1. Alumno 1, obra *Asturias*-Isaac Albeniz.

²⁰ Jordi Savall, *Pos de Chantar, Chancon-Guilhem de Petieu* [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=NNFcEGPr-5k> [Consulta: 1 de noviembre, 2019].

²¹ En los diálogos de clase individuales me comentaban que sus papás y hermanos se burlaban de ellos por escuchar ese tipo de música, por lo que a ellos tampoco les interesaba.

El alumno 1 menciona que la parte que menos le gusta “es la transición”, argumentando que es un poco decepcionante y realiza toda una serie de descripciones y asociaciones para poder sostener su argumento de “decepcionante”. Con esto podemos asumir que el alumno, si bien está utilizando “no me gustó”, por la manera en lo que lo define y lo defiende, manifiesta un pensamiento más elaborado que pasa al plano sensual.

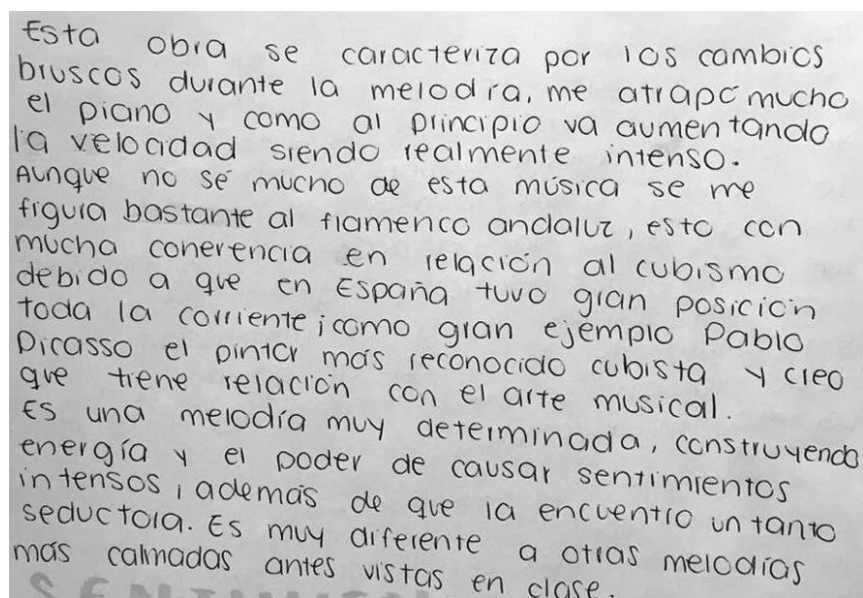


La primera vez que la oí me fascinó la intensidad sonora de cada instrumento. Es una obra fascinante que por la investigación que realicé previamente de cada pieza descubrí que el autor de Asturias (Isaac Albéniz) se basó en varios estilos musicales de su pueblo o país natal, los cuales refleja a la perfección con la primera parte de la pieza a la cual le da un toque de flamenco vaterente, aso r r e b y la segunda que maneja instrumentos con sonidos calidos y tranquilos que traen a la mente las bellas sembradíos de su natal Barcelona.

170 |

FIGURA 2. Alumno 2, obra *Asturias*-Isaac Albeniz.

El alumno 2 utiliza recursos teóricos que fundamentan su experiencia dentro del análisis realizado, además incluye sus propias percepciones, lo cual refleja una forma crítica de escuchar.



Esta obra se caracteriza por los cambios bruscos durante la melodía, me atrapa mucho el piano y como al principio va aumentando la velocidad siendo realmente intenso. Aunque no sé mucho de esta música se me figura bastante al flamenco andaluz, esto con mucha coherencia en relación al cubismo debido a que en España tuvo gran posición toda la corriente; como gran ejemplo Pablo Picasso el pintor más reconocido cubista y creo que tiene relación con el arte musical. Es una melodía muy determinada, construyendo energía y el poder de causar sentimientos intensos, además de que la encuentro un tanto seductora. Es muy diferente a otras melodías más calmadas antes vistas en clase.

FIGURA 3. Alumna 3, obra *El piano*-Michael Nyman.

La alumna 3 narra las relaciones que logró percibir mientras escuchaba la pieza musical y el significado que tienen para ella, una muestra de los ARB explica como evidencia de la experiencia en lo escrito, incluso crea toda una historia relacionada con esos símbolos de gran significado para su persona.²²

- Desde el inicio de la obra mis sentimientos y sensaciones explotaron. Me transporte a un campo tranquilo y precioso en mi soledad. Me permití sentir y explotar a donde la música quería que fluyera, constantemente uno hacia mi este sentido de delicadeza, de fragilidad y descubrí que disfruto que mi mente viaje a lugares que desconozco.
- Descubrí que la tranquilidad me inspira y me hace sentir segura.
- Mi mente también se transporta a la idea de un baile natural, ligero y de fluidez.
- Me sentí libre mientras escuchaba la obra.

FIGURA 4. Alumno 4, *Noche de un fauno*-Debussy.

El alumno 4 reconoce un plano sensual y expresivo de manera simultánea, de esta misma manera puede también identificar sus emociones y sensaciones provocadas por la obra en sí y escribirlas de manera narrativa.

CONCLUSIÓN

171 |

El escuchar de manera atenta, es una actividad que pienso es necesaria en las escuelas, ya que es una oportunidad no sólo para proveer herramientas de atención y desarrollo de criticidad y sensibilidad, es también la puerta para descubrir nueva música y diferentes maneras de verla, entenderla y sentirla. Si bien, enfrenté como docente varios obstáculos sobre etiquetas que tenían acerca de la música académica, la paciencia y el trabajo que ellos llevaron a cabo como parte de un hábito y ejercicio continuo, trajo algunas muestras de lo importante y necesario que es llevar este tipo de prácticas al aula. Una que me gustaría mencionar es sobre la tolerancia a las diferencias, ya que no era uno de los objetivos principales de este ejercicio, pero que sucedió por añadidura dentro de las plenarias. En varias ocasiones, las percepciones eran muy cercanas, no obstante, existieron ocasiones donde eran casi antagónicas y los alumnos ante esta situación comenzaron a mostrarte cada vez más tolerantes a las diferencias e incluso curiosos. Al principio parecía un debate para que una postura ganara, poco a poco se comenzó a entender que la plenaria simplemente consistía en compartir y a partir de ellos, muchos incluso ya buscaban a aquellos estudiantes en quienes reconocían su capacidad crítica y contraria al promedio. Esta parte humana en el respeto a la diferencia de opiniones es algo que incluso me hizo crecer a mí. Al finalizar algunas sesiones, me pregunté: ¿yo me hubiera comportado de esa manera si hubiera escuchado esa percepción?

²² S. McNiff, *op. cit.*, p. 96.

Otro elemento que es importante destacar, es la confianza que tuvieron los estudiantes a mostrar su interior al realizar los ejercicios. Los planos de escucha, sobre todo el expresivo, demandan un gran reconocimiento interno de la persona y al momento de redactarlo estás confiando de manera intrínseca en el lector, esto se los agradecí mucho porque a pesar de que era una tarea y que tenía un porcentaje de valor para sus evaluaciones, ellos podían incluso dejar de lado algunas veces, esos aspectos y dejarse llevar por el ejercicio en sí.

Debido a la contingencia no pude realizar una entrevista personal y los estudiantes por ser de último año, estaban en general muy presionados por el ingreso a la universidad, lo cual les dejaba poco tiempo libre para poder programar algunas sesiones de entrevistas para dialogar más sobre estos aspectos. Sin embargo y para mi grata sorpresa, varios estudiantes escribieron a mi correo personal comentando que este ejercicio ya lo llevaban a cabo con la música que estaba en la radio y que se cuestionaban si en realidad el reguetón era positivo o constructivo. Este tipo de preguntas refleja un pensamiento analítico y crítico de la persona y es justamente uno de los objetivos que esta actividad buscaba alcanzar.

REFERENCIAS

- ACASO, María, *La educación artística no son manualidades*. Catarata, Madrid, 2009.
- COPLAND, Aaron, *Como escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica, México, 2019.
- DE PETIEU, Guilhem, *Pos de Chantar, Chancon* (dir. Jordi Savall). YouTube, 2018, min.: 15:57 [Video en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=NNFcEGPr-5k> [Consulta: 1 de noviembre, 2019].
- DUARTE TORRES, Silvia Cristina, “Factores que inciden en la acción de escribir a mano”. *Revista Ocupación Humana*, 8, 4 (2000), pp. 55-64.
- MENIFF, Shaun, *Art-Based Research*. Jessica Kingsley, Reino Unido, 2009.
- PIAGET, Jean, *Educación e instrucción*. Proteo, Buenos Aires, 1968.
- RATLIFF, Ben, *Every Song Ever*. Picador, Nueva York, 2017.
- Secretaría de Educación Pública, *Documento Base del Bachillerato General*. SEP/DGB, México, 2018, 145 pp. [En línea]: <http://www.stunam.org.mx/sa/seccionacad/prepas/acuerdo444.pdf> [Consulta: 20 de abril, 2020].
- Secretaría de Educación Pública, *Acuerdo 444*. Secretaría de Educación Pública, México, 2008.
- STORR, Anthony, *La música y la mente*. Paidós Ibérica, España, 2008.

LENGUAJES ENTRELAZADOS: CREATIVIDAD Y MULTIDISCIPLINA ARTÍSTICA. TALLER *INTERDISCIPLINARY* *ENSEMBLES* DE LA FAM-UNAM

THELMA JAET GARIBALDI PÉREZ VILCHIS

ANTECEDENTES

En el año 2017, la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se interesó por ofrecer a sus estudiantes de licenciatura una alternativa de materia optativa para practicar el idioma inglés en su área profesional. Con base en mi propia experiencia hasta ese momento y teniendo amplia libertad, propuse la asignatura *Interdisciplinary Ensembles*, considerando “interdisciplina” (del latín *inter*, entre varios),¹ como la cooperación de dos o más personas de diferentes disciplinas artísticas, pensando en que los estudiantes pudieran practicar el idioma en un contexto que les permitiera reflexionar sobre lo que requieren para interactuar como músicos en equipos con profesionales de diversas formaciones. Ahora bien, las actividades que dirijo en las sesiones del taller tienen un enfoque multidisciplinario en tanto que busco, entre otros, que cada participante experimente múltiples disciplinas artísticas con la finalidad de que, después de buscar vivirlas en su propia experiencia, sean capaces de abrirse a la interacción con profesionales de otras áreas y comprenderles.

173 |

PLANTEAMIENTO

El acercamiento a la creatividad en la multidisciplina artística permite experimentar con diversos medios de indagación en las propias emociones; diversifica y enriquece los recursos de construcción de la propia identidad; promueve una actitud de apertura hacia diversas formas de expresión, tanto artísticas como humanas. Especialmente para los instrumentistas, la música puede ser el contenedor perfecto para integrar otros lenguajes artísticos, así como un medio para fortalecer la seguridad en el escenario y madurar su actividad interpretativa. Entiéndase en este trabajo “multidisciplina artística” como el acercamiento formal a varias (múltiples) disciplinas artísticas. Con “formal” se hace referencia a una formación seria, no necesariamente académica, pero sí estructurada y profunda, bien fundamentada en los principios básicos de cada área.

¹ Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española (Actualización 2019) [En línea]: <http://dle.rae.es/> [Consulta: 18 de agosto, 2020].

LA CREATIVIDAD

Es bien conocido por los compositores, escritores o coreógrafos que se crea desde lo que se es. ¿Qué expresa un individuo si no sus propias emociones e ideas? Al crear, el artista recurre a sus propios materiales afectivos e intelectuales para abordar un tema, elaborar un desarrollo del mismo y llegar a una síntesis. Lin Durán, coreógrafa, lo relaciona de la siguiente manera con la creación dancística:

Las derivaciones que puede tener [un] tema son infinitas y lo que el coreógrafo seleccionará tendrá que ver con su experiencia de vida. Un tema es el material generador y ordenador de ideas a través de la conciencia de un coreógrafo.²

De tal manera, además de contribuir una obra artística a la sociedad, el artista tiene, por la naturaleza del proceso creativo, la oportunidad de evolucionar aspectos de sí mismo. A este respecto, desde el campo de la psicología, Féder plantea:

El hijo/obra ha sido la restauración de las fallas afectivas, la redención de las circunstancias adversas. Ha logrado así la máxima aspiración de la estética. El artista vence la depresión, embelleciendo a la vez la tiniebla de nuestro origen y el horror de nuestro irremediable destino final.³

174 |

Si bien la experiencia creativa *per se* es una herramienta útil que puede conducir al individuo por un camino de indagación en sí mismo y una posible restauración ulterior, la exploración de diversos lenguajes artísticos amplía aún más el posible campo de acción hacia el interior de la persona a fin de conocer qué siente y piensa, así como hacia el exterior, al usar diversos medios para expresarse e interactuar de una manera integral y coherente.

Al dirigir todo lo que somos (como organismo funcional) hacia una acción, estamos integrando nuestras potencialidades, con lo que entramos automáticamente al estado en que se facilita la creación. [...] Quedarse en el ingenio, en la emoción, en la simple energía o en la intelectualización (cada una sin las otras) implica negar la experiencia de plenitud que el arte exige. Sin plenitud, es decir, sin integración, el arte difícilmente puede surgir.⁴

La plenitud que refiere Durán, es decir, del equilibrio entre intelecto, emoción y energía en el arte para alcanzar la plenitud, se puede extender, por analogía, a la integración entre lenguajes artísticos y el subsiguiente enriquecimiento de las experiencias artística y humana. Consideremos que es natural para los creadores emprender la búsqueda de unidad de elementos variados para expresar un contenido

² Lin Durán, *Manual del coreógrafo*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, p. 14.

³ Luis Feder, "Creación biológica y creación artística: crear para indagar, reconstruir y reparar", presentado en el XVI Congreso Nacional de Psicoanálisis, noviembre, México, 1976, p. 86.

⁴ L. Durán, *op. cit.*, pp. 45-46.

determinado en una disciplina. De acuerdo con el compositor Reginald Smith, por ejemplo, la composición musical es la síntesis de todas las demás disciplinas musicales, ya que reúne todas las teorías o técnicas que constituyen la esencia de la música, su interpretación y su estudio.⁵ Carl Orff hablaba de un planteamiento multidisciplinario a partir de la música, de una “música elemental” necesariamente imbuida de otros elementos artísticos:

What, then, is elemental music? Never music alone, but music connected with movement, dance and speech—not to be listened to, meaningful only in active participation. [¿Qué es, pues, la música elemental? Nunca es música por sí sola, sino música conectada con movimiento, danza y habla—no es para ser escuchada, sólo es significativa en participación activa].⁶

Jacques Dalcroze trabajó extensamente, también, en la idea de ser “músicos completos” por medio de la integración de todo el ser, lo que se puede extender a otros lenguajes artísticos:

Pour être musicien complet, un enfant doit posséder un ensemble d’agents et de qualités d’essence physique et spirituelle qui sont, d’une part : *l’oreille, la voix et la conscience du son*, et de l’autre : le corps tout entier (ossature résonante, muscles, nerfs) et la *conscience du rythme corporel*. [Para ser músico completo, un niño debe poseer un conjunto de agentes y cualidades de esencia física y espiritual, por una parte: el oído, la voz y la conciencia del sonido; por la otra: el cuerpo entero (huesos resonadores, músculos, nervios) y la conciencia del ritmo corporal].⁷

175 |

Propongo, pues, la creatividad multidisciplinaria artística como un contenedor aún más amplio que puede involucrar lenguajes artísticos a elección de cada persona con base en sus intereses y habilidades con el propósito de que cada quien encuentre su propia forma de unificarlos al pasarlos por el filtro de sus emociones, pensamientos, conocimientos y habilidades. En el área narrativa, Luz Aurora Pimentel plantea este proceso de la siguiente manera:

Nuestra vida está tejida de relatos: a diario narramos y nos narramos el mundo. Nuestra memoria e interés nos llevan a operar una incesante selección de incidentes a partir de nuestra vida, de la vida de los otros, del mundo que nos hemos ido narrando; una selección orientada de nuestra experiencia, para llevar a cabo una “composición” que signifique y/o resignifique esa experiencia.⁸

Por su parte, Santiago Ramírez presenta el concepto de “resignificación” en el ámbito terapéutico y propone:

⁵ Cfr. Reginald Smith Brindle, *Musical Composition*. Universidad de Oxford, Oxford, 1986, pp. 1-2.

⁶ Carl Orff, “The Schulwerk Approach”. *Music Educators Journal*, (abril-mayo, 1963), p. 3.

⁷ Jaques Dalcroze, *Le rythme, la musique et l’éducation*. Librairie Fischbacher, Neuchâtel, 1920, p. 53.

⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*. Siglo XXI Editores, México, 2002, p. 7.

Cuando uno se ve abrumado por la repetida, reiterada y sistemática inundación de la infancia de un pasado en el presente terapéutico, es lógico que pensemos que la infancia sí es el destino de la vida de un sujeto. La labor terapéutica implica modificar el destino, cambiar el pasado por un destino menos traumático y más operante.⁹

Así pues, es una realidad que, por medio del acto creativo, el artista puede cambiar un futuro que pareciera ineludible por medio de la indagación y la reparación de sí mismo. Más aún, crear usando varios lenguajes artísticos a la vez permite reforzar este proceso exponencialmente. Una identidad sólida redundará en una interpretación igualmente segura. Al saber quién es y qué desea una persona se pueden tomar decisiones con base en intereses y objetivos claros, lo que se traducirá, en relación con el estudio de un instrumento, en la creación de un plan de trabajo —y de vida— ordenado. Esto se reflejará en intenciones claras al organizar la vida del estudiante y, posteriormente, la práctica profesional.

EL TALLER *INTERDISCIPLINARY ENSEMBLES*

En el taller los estudiantes crean una pieza que incluya música/sonido, uso del cuerpo y palabra en cualquiera de sus variantes. Hasta antes de la pandemia, no incluí el uso de la tecnología en el taller con la intención de concentrar la atención de los participantes en el proceso creativo y en sí mismos como creadores e intérpretes con su propio ser en el espacio físico, considerando la tecnología como herramienta con la que posteriormente es posible potenciar sus ideas creativas y habilidades personales. En el semestre que comienza, dadas las circunstancias actuales de educación virtual, plantearé también la reflexión sobre los posibles paralelismos entre escenario y pantalla y la integración de recursos tecnológicos con los que los estudiantes ya estén en contacto bajo la misma búsqueda de coherencia entre elementos.

El primer obstáculo para comenzar un trabajo creativo con estudiantes que no estudian composición y carecen de experiencia creativa consiste en los conceptos preconcebidos que ya tienen en torno a lo válido —o no— que es expresar sus propias opiniones e ideas. De ahí mi decisión de presentar ejercicios específicos iniciales que ejemplifiquen maneras de usar conjuntamente recursos de diversas disciplinas artísticas y muestren a los estudiantes que, como decimos coloquialmente, en la creatividad “todo se vale”. Una vez que los participantes plantean su línea de trabajo, comentamos los recursos necesarios para llevar a cabo las ideas propuestas y van haciendo ajustes entre lo que pretenden y lo que pueden realizar, hasta llegar al punto en que apliquen los conocimientos que ya poseen. Maria Montessori¹⁰ refiere que la disciplina debe provenir de la libertad. Considero que la disciplina y el interés por aprender se basan en la motivación interna de cada estudiante y que, efectivamente, sólo se puede contactar con éstos cuando cada quien tiene la libertad de buscar en sí lo que realmente

⁹ Santiago Ramírez, *Infancia es destino*. Siglo XXI Editores, México, 2003, p. 19.

¹⁰ Maria Montessori, *The Montessori Method, The Origins of an Educational Innovation: Including an Abridged and Annotated Edition of Maria Montessori's The Montessori Method*. Rowman & Littlefield Publishers, Reino Unido, 2004.

siente y piensa y se le permite expresarlo. Cuando los participantes contactan con lo que quieren decir, buscan por sí solos los recursos necesarios para expresarlo.

Communiquer, c'est vouloir transmettre aux autres, à l'aide d'un langage commun et compréhensible, des idées, des désirs, des émotions, dans le but d'installer une relation constructive. Ici, le rôle de l'enseignant sera de faire prendre conscience à chaque élève des difficultés inhérentes à tout système de communication. [Comunicar es querer transmitir a los otros, con la ayuda de un lenguaje común y comprensible, ideas, deseos, emociones, con el fin de establecer una relación constructiva. Aquí, el papel del docente será hacer que cada alumno tome conciencia de las dificultades inherentes a todo sistema de comunicación].¹¹

En nuestro taller, los lenguajes comunes son la música y el inglés, mientras que los demás elementos de las piezas de los participantes quedan a elección de cada quien. Es importante señalar aquí que las sesiones del taller no son “clases”, es decir, no se dan conocimientos específicos a los estudiantes, sino que consisten en un espacio de exploración y aplicación de lo que saben, así como de motivación a continuar aprendiendo. Durante el proceso, entre otros, los estudiantes pueden reconocer la aplicación del estudio cotidiano de la técnica de su instrumento y las materias teóricas, lo que suele resultarles tedioso y, en muchos casos, sin sentido. Además, se pretende que se hagan conscientes de que ya tienen otros conocimientos fuera del ámbito musical de los que pueden echar mano para enriquecer sus experiencias interpretativa y creativa.

En las primeras sesiones, planteo a los alumnos ejercicios específicos diseñados para mostrarles elementos que pueden usar posteriormente en sus propios proyectos: leer y analizar textos (poesía, narrativa, drama); ver y analizar videos (de danza, música, teatro, clases magistrales, entre otros); trabajo de la conciencia corporal (atención al propio lenguaje corporal, conciencia de que el cuerpo expresa en todo momento). Hago especial énfasis en el hecho de que los estudiantes son músicos, instrumentistas, que experimentan el mundo como tales y deben proyectar esa visión en sus piezas. Por lo tanto, es preciso que estén conscientes de las posibles relaciones entre música y otros lenguajes artísticos al crear una pieza propia con elementos de diversas disciplinas, considerando que la música es un contenedor, el lenguaje básico a partir del cual se pueden derivar analogías. En relación con los paralelismos entre lenguajes artísticos desde un punto de vista narrativo, Pimentel refiere:

La narratividad trasciende no sólo fronteras genéricas y modales sino semióticas, puesto que lo narrativo puede observarse en diferentes medios y sistemas de significación. Incluso este fenómeno transemiótico ha propiciado la extensión conceptual, no sólo de lo narrativo, sino del término lenguaje, mismo que se aplica ahora ya no exclusivamente al verbal sino a otros sistemas de significación y de representación.¹²

¹¹ Claude Crousier, *Le musicien et le groupe, le point de vue d'un professeur de clarinette*. Cité de la musique/Département pédagogie et documentation musicales, Francia, 2001, p. 86.

¹² L.A. Pimentel, *op. cit.*, p. 13.

Conforme los estudiantes comienzan a idear sus proyectos personales, las sesiones se van enfocando en concretarlos con la colaboración de los demás participantes. La exploración y la retroalimentación colectivas son cruciales para consolidar gradualmente la confianza de los estudiantes durante el proceso creativo, el montaje y la interpretación. Posteriormente, les acompaño señalándoles qué recursos pueden ser adecuados para cada proyecto, de conformidad con las necesidades y los intereses específicos de cada participante. Se logra coherencia entre los diversos elementos de los lenguajes utilizados principalmente por medio de la analogía y el contraste. Por ejemplo, si cambiamos la palabra “coreográfico” por “musical” o “literario” en el siguiente párrafo de Lin Durán, podemos encontrar que los mismos principios aplican a diversas disciplinas artísticas, a fin de usarlos al crear una pieza multidisciplinaria enfocada en la música:

El lenguaje coreográfico “habla”, en primera instancia, a los sentidos, especialmente a la percepción visual, auditiva (la música) y táctil (cinética) del espectador. Estos estímulos se conectan con nuestras vivencias más significativas, aquellas que hemos guardado como experiencias tristes y alegres, o simplemente impactantes. A esta conexión se empalma un proceso de pensamientos estético (no analítico), basado en unidad, claridad, contraste, conflicto y coherencia. Estas cualidades, entre otras, se muestran continuamente en la naturaleza y quedan grabadas en nuestros hábitos de percepción, por lo que el espectador siente la necesidad de ponerse en armonía con ellas.¹³

178 |

Puesto que el taller está dirigido principalmente a instrumentistas, el objetivo más importante es lograr que los estudiantes se sientan cómodos y con confianza al crear e interpretar sus propias piezas. Sobre todo, el taller se trata de atreverse y explorar la creatividad, experimentar, más que de alcanzar un resultado específico. Es crucial que los estudiantes, quienes están acostumbrados a entrenarse para tocar música compuesta por otros, exploren sus emociones y sentimientos a fin de descubrir qué desean expresar con su propia voz. Además:

Student performers can benefit particularly from composition. They are often the most reluctant to become involved in it, since they need to spend so much time in instrumental practice, but they will never play music really superbly, in spite of all their technique, without inside experience; with it, they will be able to recreate the music just as the composer himself conceived it. [Los estudiantes intérpretes se pueden beneficiar especialmente con la composición. A menudo, se muestran renuentes a involucrarse en ella, pues deben usar mucho tiempo en la práctica instrumental, pero nunca tocarán la música de manera soberbia, a pesar de su técnica, sin la experiencia interior; con ésta, podrán recrear la música tal como el compositor la concibió].¹⁴

En este taller busco la experiencia de las diferentes disciplinas desde el interior de las mismas, dando el debido lugar a cada una de ellas, conociendo sus fundamentos

¹³ L. Durán, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ R. Smith Brindle, *op. cit.*, p. 2.

—y, por consiguiente, reconociendo también las propias carencias— respetando la complejidad de cada una de ellas y no solamente reuniendo elementos diversos que den como resultado un catálogo de recursos, obras sin coherencia interna. La exploración no se basa en el conocimiento musical teórico —el cual, no obstante, deben poseer los estudiantes—, sino en las intenciones expresivas de los estudiantes y en el acto mismo de encontrar relaciones entre elementos aparentemente disímiles. Posteriormente, el conocimiento específico servirá para concretar las ideas planteadas. Como menciona Durán: “el artista se conduce en su trabajo creativo a través de impulsos sensibles y por intuición (acumulación de experiencias)”.¹⁵ Por lo tanto, se busca que los estudiantes usen lo que ya saben de manera espontánea, guiados por sus emociones, gustos e ideas personales. En todo momento, les invito a volcar todo lo que son en sus proyectos, a fin de crear piezas llenas de contenido humano y coherencia artística.

EXPERIENCIA OBTENIDA Y FUTURO DEL TALLER

El taller *Interdisciplinary Ensembles* se ha constituido en un laboratorio donde desarrollo un proceso continuo de investigación-acción. Al plantearme redactar diversos trabajos escritos sobre lo realizado en el mismo, he llevado a cabo un minucioso análisis de mis propias suposiciones previas a su creación; de la planeación de cada uno de los ejercicios propuestos en el mismo; de los registros de observación de experiencias con los estudiantes; de mis propios comentarios a las experiencias continuas a manera de diario de trabajo; además de que me he embarcado en una constante revisión de materiales escritos que me permitan dar sustento teórico a mis suposiciones y experimentaciones. Este proceso me ha conducido a descartar ejercicios que no han proporcionado experiencias sustanciales a los estudiantes; a continuar analizando y desarrollando aquellos que sí lo hacen; así como a diseñar ejercicios que usaré en el futuro.

Empero, un obstáculo para el desarrollo óptimo del taller es la poca concurrencia debido, en primer lugar, a que el taller se imparte en inglés; a que muchos estudiantes desconocen la existencia del mismo; al temor de crear que sienten algunos instrumentistas que llegan a la primera sesión y descubren que las actividades giran en torno a su propia creatividad; y a que no todos los estudiantes que saben de la existencia del taller consideran importante la formación artística multidisciplinaria. Con un espacio para impartir el taller en español y más alumnos, se podría llevar a cabo una mayor interacción entre participantes, lo que redundaría en beneficio del ejercicio creativo. Con una mayor actividad, personalmente podría probar con mayor diversidad de personas los ejercicios ideados y, en caso necesario, realizar modificaciones para satisfacer las necesidades de perfiles diferentes a los recibidos hasta el momento. Además, enfrentar otras combinaciones de perfiles dentro de los grupos me permitiría una mayor exploración de recursos artísticos con los estudiantes y, a la vez, de los participantes en sus propias obras.

Gracias al espacio de experimentación creado en la FaM-UNAM, además de ofrecer a los estudiantes un espacio de creatividad artística y afianzamiento de los

¹⁵ L. Durán, *op. cit.*, p. 14.

conocimientos musicales y de inglés adquiridos en otros espacios de estudio, trabajo en el desarrollo de una metodología de trabajo de integración multidisciplinaria creativa que exploro continuamente, también, con mis estudiantes de flauta en la Escuela de Iniciación Artística núm. 1 del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; que he probado con estudiantes de danza del profesor José Gildardo Ornelas Rodríguez; y busco compartir con profesores de otras instituciones. Esto constituye la aplicación y difusión de lo explorado en el taller con el interés de beneficiar a la comunidad musical y de otras áreas artísticas.

El taller es, por tanto, el laboratorio para lograr, probablemente a largo plazo, la publicación de un trabajo en el que se presenten modelos de clase comentados que incluyan la descripción de ejercicios específicos para sensibilizar a los participantes en diferentes disciplinas artísticas; los procesos de decisión para plantearlos tal como se muestran; las observaciones basadas en la práctica con estudiantes de diversas áreas; así como información teórica relevante. Me resulta evidente que tengo por delante un largo camino de experimentación con estudiantes y docentes de artes interesados en integrar la práctica artística multidisciplinaria creativa en los procesos formativos y la práctica profesional de unos y otros. Espero, por medio del trabajo colaborativo con docentes a partir de situaciones específicas a resolver, trabajar en proponer líneas de trabajo con base en las cuales ellos, a su vez, proporcionen retroalimentación, mirada y opinión externas que me permitirán enriquecer gradualmente los futuros materiales de referencia para estudiantes y profesores por igual.

180 |

REFERENCIAS

- CROUSIER, Claude, *Le musicien et le groupe: le point de vue d'un professeur de clarinette*. Cité de la musique/Département pédagogie et documentation musicales, Francia, 2001, 117 pp.
- DALCROZE, Jaques, *Le rythme, la musique et l'éducation*. Librairie Fischbacher, Neuchatel, 1920.
- DURÁN, Lin, *Manual del coreógrafo*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón/Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 1993, 128 pp.
- FÉDER, Luis, "Creación biológica y creación artística: crear para indagar, reconstruir y reparar", en *XVI Congreso Nacional de Psicoanálisis*, Ciudad de México (noviembre, 1976) [ponencia].
- MONTESORI, Maria, *The Montessori Method. The Origins of an Educational Innovation: Including an Abridged and Annotated Edition of Maria Montessori's The Montessori Method*. Rowman & Littlefield Publishers, Reino Unido, 2004, 295 pp.
- ORFF, Carl, "The Schulwerk Approach". *Music Educators Journal*, (abril-mayo, 1963), p. 3.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. Siglo XXI Editores, México, 2002, pp. 191.
- RAMÍREZ, Santiago, *Infancia es destino*. Siglo XXI Editores, México, 2003, 216 pp.
- Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española (Actualización 2019) [En línea]: <https://dle.rae.es/> [Consulta: 18 de agosto, 2020].
- SMITH, Brindle Reginald, *Musical Composition*. Universidad de Oxford, Reino Unido, 1986, 188 pp.

CAPÍTULO 5.

MÚSICA E INCLUSIÓN

MÚSICA, ESPACIO Y SIGNIFICACIÓN: UNA PROPUESTA DE FORMACIÓN DEL PÚBLICO A PARTIR DE LA IDENTIDAD

ERICK JAVIER TORRES DÁVALOS Y KARLA MAGDALENA TORIJA ROMERO

INTRODUCCIÓN

La accesibilidad a la cultura y al arte es un tema primordial que atañe a artistas, docentes, gestores e instituciones, entre otros agentes involucrados en la creación, gestión y difusión de las propuestas culturales. Más aún, la falta de accesibilidad para un sector amplio de la población es una problemática reconocida y ha sido atendida por diversos organismos y agentes culturales mediante la ampliación de la oferta cultural, la diversificación de los espacios (a menudo con la intención de descentralizar) y la reducción de costos económicos (inclusive hasta llegar a la gratuidad); todo ello, en aras de alcanzar la deseada “democratización del arte y la cultura”.

183 |

Sin embargo, es común que muchas de las propuestas estén dirigidas a una sección mayoritaria de la población, que es normalmente definida como *público general*. En el entendido de que cada obra o propuesta funciona a partir de ciertos códigos o *significaciones*,¹ que adquieren sentido dentro de ésta, podemos postular que una propuesta, para ser aprehendida por el espectador, requiere de éste una lectura de sus códigos. En otras palabras, no basta con acceder a la información presente en la propuesta, sino que es necesario conocer qué significa; más aún, saber qué significa dentro de la propuesta, es decir, en su propio contexto. Es por ello que resulta de interés hablar de un *público general*, pues esto sugiere que existen códigos y *significaciones* “generales” o que se puede establecer una relación con el contenido ofrecido a través de una familiaridad entendida como general, a pesar de los diferentes contextos de origen.

Cuando en el mensaje de la propuesta se presentan códigos que son entendidos únicamente por grupos reducidos o segmentados, podemos decir que es una propuesta que va alejándose de la generalidad. Este distanciamiento se da, por lo regular, debido a la necesidad de un conocimiento *a priori* para comprender de manera ideal la propuesta, por ejemplo, por el uso de tecnicismos en alguna materia, o al verse descontextualizada del espacio o las prácticas representadas. Al requerir del conocimiento de cierta información particular, por parte del espectador, para acceder al mensaje, es-

¹ Entendemos el concepto de *significaciones* como lecturas de sistemas de signos con múltiples posibilidades de interpretación a partir de lo propuesto por Charles Sanders Pierce, retomado en Amancio Vázquez, “Aproximación a la concepción de Signo y de Símbolo en Charles Sanders Pierce”. *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, 2 (2010), pp. 11-22.

tamos hablando de una propuesta especializada² que requiere de la congruencia entre su grado de especialización y el de su público, para ser idealmente asimilada.

Por ello, en el presente trabajo entenderemos al *público general* como aquella audiencia sin especialización en algún campo específico. Es decir, aquella audiencia que posee herramientas perceptivas y conceptuales “generales”, que dan como resultado el que pueda acceder a propuestas con requerimientos “generales”. De esta forma, las herramientas que posea un espectador serán un factor decisivo en la diversidad de propuestas a las que pueda acceder, y esto a su vez jugará un papel determinante en su criterio de elección de los productos culturales a consumir.

Además de proponer una clasificación de las problemáticas de accesibilidad cultural, derivada de la expuesta por Gómez del Águila,³ este artículo presenta el proyecto Pasa, Escucha y Compara, una propuesta de formación de audiencias que busca mejorar la accesibilidad a partir del concepto de *identidades sociomusicales*.

Este proyecto, que es beneficiario del Programa de Estímulos a la Innovación, Desarrollo Artístico y Cultural 2020 del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, comenzó a implementarse en mayo de 2020. Su actividad principal, el taller en línea Somos lo que Escuchamos, lleva ya dos emisiones. Con el objetivo de llegar a conclusiones significativas, se expondrán algunas de las actividades que se han llevado a cabo en dichas transmisiones.

EL ACCESO A LA CULTURA

184 |

Tal como se mencionó con anterioridad, la accesibilidad a la cultura es una problemática reconocida y atendida por diversos organismos y agentes culturales, mediante acciones igualmente mencionadas. Sin embargo, es preciso plantear que si bien estos esfuerzos parten de un enfoque material, resolviendo problemas relacionados con lo geográfico o lo económico, no abarcan de manera concreta la formación y especialización de las audiencias o la revisión de las propuestas planteadas para adecuarlas a un contexto particular. En relación con las condiciones determinantes para el acceso a las propuestas culturales y artísticas, Gómez del Águila afirma lo siguiente:

A lo largo de las últimas décadas se han identificado barreras de diferentes tipos —físicas, urbanísticas, arquitectónicas, del transporte, sensoriales, de comunicación e información, culturales, psicológicas, emocionales...— que dificultan la aproximación a espacios, piezas o documentos, la comprensión de su sentido o ambos aspectos, por lo que entorpecen la participación y el acceso al conocimiento de muchas personas.⁴

² Delimitar, de modo certero, algunas de las características constitutivas del discurso especializado es complejo, pero es un asunto imposible de evadir. Una cuestión relevante, es tener presente que para poder considerar un texto como especializado siempre deben concurrir múltiples variables. Giovanni Parodi, “Discurso especializado y lingüística de corpus: hacia el desarrollo de una competencia psicolingüística”. *Boletín de lingüística*, 23 (2005), pp. 69 y 70.

³ Luisa María Gómez del Águila, “Accesibilidad e inclusión en espacios de arte: ¿cómo materializar la utopía?”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24 (2012), pp. 77-90.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

A partir de las cuatro barreras de acceso⁵ que expone la autora, proponemos una clasificación que distingue dos problemáticas para la accesibilidad: la material y la sociocognitiva. La problemática material abarca aspectos como los costos de la propuesta misma —desde el precio de la entrada hasta los gastos de desplazamiento—, los medios de traslado —las opciones disponibles para desplazarse, los horarios y los tiempos— y las condiciones del espacio —su adecuación para la propuesta artística o cultural y su infraestructura—. Dentro de esta última condición determinante, debe considerarse la posibilidad del espacio para albergar un público diverso, condicionada por su construcción —existencia de rampas, asientos, elevadores en el interior o el exterior, etcétera— o por su adecuación —señalética, disponibilidad de información, conservación del inmueble, entre otras—. Estas características pueden encontrarse aisladas o en conjunto, resultando en distintos niveles de accesibilidad; lo cual es observable en la ciudad de Puebla, con el creciente fenómeno de la gentrificación.

En ese mismo orden de ideas, la virtualidad, al reemplazar el espacio físico, ha reducido costos y tiempos, facilitando el consumo cultural y artístico por parte de un sector amplio de la población. Sobre todo, tomando en cuenta que de acuerdo con el Instituto Nacional de Geografía y Estadística el 70.1 % de la población mexicana, con una edad de 6 años o más, hace uso de Internet. En contraste, esto ha significado la segmentación de al menos el 43.6 % de los hogares que no disponen de conexión a internet.⁶

Por otro lado, para hablar de la accesibilidad sociocognitiva tomaremos como punto de partida dos conceptos propuestos por Gómez: barreras cognitivas y barreras sociales. Respecto a las barreras cognitivas, dicha autora las explica de la siguiente manera:

[E]l código se percibe, pero el mensaje no se entiende o exige gran esfuerzo cognitivo. Aparecen cuando el diseño de la información no respeta las condiciones de recogida y asimilación de datos del ser humano, y se deben tanto a fallos en la organización del espacio y su contenido, como en el diseño de los mensajes verbales o icónicos.⁷

Esto es especialmente perceptible cuando una propuesta, por un descuido en su planteamiento metodológico o por la necesidad de adaptarse a otra audiencia, no exhibe congruencia entre su grado de especialización y el de su público. En cuanto a las barreras sociales, además de considerarlas como el fundamento de todas las demás, Gómez establece lo siguiente:

retroalimentan la vigencia de paradigmas teóricamente superados. Se basan en la comparación de cada persona con un modelo de ser humano ideal, e inexistente. Cuanto más se aleje alguien de dicho estándar, más negativa será la consideración que la sociedad le otorgue y, en consecuencia, más trabas tendrá que superar para participar.⁸

⁵ Barreras sociales, para la accesibilidad física, sensoriales y cognitivas. *Idem*.

⁶ Instituto Nacional de Estadística y Geografía [En línea]: <https://www.inegi.org.mx/app/saladeprensa/noticia.html?id=5719> [Consulta: 8 de septiembre, 2020].

⁷ L. M. Gómez del Águila, *op. cit.*, p. 83.

⁸ *Ibid.*, p. 82.

Si bien en este trabajo Gómez habla principalmente de accesibilidad para personas con discapacidad, también es cierto que reconoce un fenómeno similar en otros grupos identitarios no mayoritarios; como lo menciona en su texto:

Que niñas, niños y personas mayores, quienes no hablen el idioma mayoritario, procedan de culturas diferentes a la hegemónica, [...] gocen de las mismas oportunidades de conocimiento y disfrute en los espacios culturales que el resto de visitantes, depende del grado de inclusión existente en ellos.⁹

Por ello, hemos decidido conjuntar en el concepto de accesibilidad sociocognitiva todas aquellas condiciones determinantes relacionadas con los factores sociales que no permiten una lectura apropiada de las propuestas.

En contraposición a lo observado en la problemática de la accesibilidad material, la transición a la virtualidad ha resultado en el agravamiento de la problemática de la accesibilidad sociocognitiva, ya que las propuestas artísticas están aún más alejadas del público en general. La experiencia del concierto en vivo, que entre otras cosas incluye el espacio, la cercanía física con las y los intérpretes e incluso el mismo ritual alrededor del concierto, cambia completamente: con una pantalla como intermediaria la barrera puesta entre intérprete y público se acrecienta, pues para el espectador es muy sencillo perder la sensación de ser aludido directamente por la persona en el escenario.

186 | LAS IDENTIDADES SOCIOMUSICALES COMO VÍA HACIA LA ACCESIBILIDAD

Frente a las problemáticas previamente expuestas, se hace imperante buscar alternativas que ayuden a contextualizar los códigos y *significaciones* presentes en las propuestas culturales y artísticas. El proyecto Pasa, Escucha y Compara toma como eje principal el reconocimiento de las *identidades sociomusicales* como audiencias especializadas, para evitar que se pasen por alto los elementos identitarios que las constituyen como un grupo específico. Entendiendo como *identidades sociomusicales* lo planteado por Rogelio Paredes, que las interpreta como identidades colectivas fundadas sobre una preferencia musical y que se reflejan en:

...una imagen, un consumo de tiempo y de dinero en la escucha de tal música, una expresión propia (el habla, el baile), una actitud ante las cosas, una forma de socializarse, una definición de sí, una construcción permanente de espacios de socialización, un grupo de afines, ciertos códigos comunes y un sentido de pertenencia.¹⁰

Estos elementos, que podemos entender como códigos específicos dentro de un grupo, sirven no sólo para definir al grupo mismo, sino para diferenciarlo de quienes se reconocen dentro de otras *identidades sociomusicales*. En consecuencia, todo sujeto

⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰ Juan Rogelio Ramírez Paredes, “Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social”. *Sociológica*, 60, 21 (2006), p. 251.

ajeno a los códigos de un grupo en particular necesitará familiarizarse con estos elementos para lograr una comunicación efectiva. Sin embargo, la comunicación también se verá afectada por los diferentes grados de especialización, reconocibles entre los miembros de un grupo. Esto también dependerá del grado de compromiso que exhiban, lo que de acuerdo con Paredes:

implica la necesidad de ser o pertenecer sabiendo por qué y no sólo por una mera afición. Sin embargo, ello no supone que todos los involucrados sean expertos en lo que a su música y colectividad se refiere. Solamente significa que algunos de ellos se encuentran allí por un mero aspecto lúdico, otros por un conocimiento que consideran suficiente para establecer un compromiso y los restantes por un conocimiento más profundo de aquello a lo que se adhieren.¹¹

Lo anterior es inseparable del sentido de pertenencia, que es planteado como el acto en el que el sujeto se reconoce como parte del grupo y recíprocamente el grupo lo reconoce como parte suya. Los tres niveles de compromiso expuestos por Paredes serán determinantes en el consumo y en el gusto de los integrantes de cada grupo, al igual que la forma en la que experimenten las manifestaciones culturales. De esta manera, para facilitar el acceso a expresiones culturales y mejorar la comunicación entre miembros de diferentes grupos, es importante que el espectador concientice la construcción de las diferentes *identidades sociomusicales* y desarrolle herramientas que le permitan adoptar un rol activo en la formación de su propia identidad, así como autogestionar su especialización dentro de las diversas identidades colectivas.

187 |

PROYECTO PASA, ESCUCHA Y COMPARA

En respuesta a las problemáticas abordadas, surgió el proyecto Pasa, Escucha y Compara: descubriendo mi identidad a través de la música, cuyo planteamiento original consistía en mejorar, desde el espacio cultural Artes Liberales A.C., la accesibilidad a actividades culturales relacionadas con la música en dos colonias específicas, ubicadas al sur de la ciudad de Puebla. Para ello, se propusieron dos tipos de actividades: la primera enfocada en el acceso material y la segunda en el sociocognitivo.

Respecto al acceso material, se impulsó la planeación y gestión de una agenda cultural; actividad que consistió en gestionar mensualmente un evento artístico en las instalaciones de Artes Liberales A.C., que mediante un formato didáctico complementara y reforzara los contenidos temáticos abordados en un taller de apreciación musical —también contemplado en el proyecto—, así como las necesidades e intereses que se pudieran observar en la audiencia. Por otro lado, se buscaba enfrentar gradualmente a la audiencia local a propuestas musicales que rompieran con su familiaridad sonora, tomando en cuenta que las herramientas proporcionadas en el taller facilitarían su asimilación.

En cuanto al acceso sociocognitivo, se programó la realización de un taller de apreciación musical, con el objetivo de proporcionar a las y los asistentes herramien-

¹¹ *Ibid.*, pp. 262-263.

tas perceptivas y técnicas de carácter introductorio, que les facilitasen identificar elementos familiares en diversas expresiones musicales, aun en aquellas más alejadas de su contexto. De igual forma, se buscó generar un espacio para reflexionar sobre la influencia que tiene la música en la construcción del gusto, así como en la conformación de las identidades tanto individuales como colectivas.

Ambas actividades fueron planeadas para realizarse en formato presencial, condición que se vio imposibilitada por la pandemia causada por el virus COVID-19 y las medidas de seguridad adoptadas desde la Jornada Nacional de Sana Distancia. En respuesta, se decidió adaptar el proyecto al formato virtual, priorizando el taller y manteniendo los contenidos con modificaciones menores. En abril de 2020, se lanzó la convocatoria para la primera emisión del Taller “Somos lo que escuchamos”, a través de la página del proyecto en Facebook. Para implementar esta transición fue necesario replantear distintos elementos del proyecto —las actividades, la interacción—, pero el cambio más sustancial y observable fue la modificación del público objetivo, que se expandió a cualquier persona mayor de 15 años sin educación musical formal.

TALLER EN LÍNEA “SOMOS LO QUE ESCUCHAMOS”

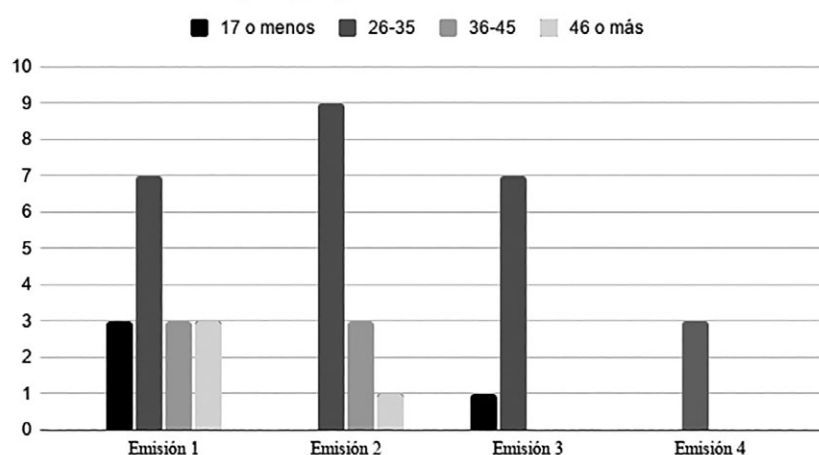
El Taller está compuesto por tres actividades fundamentales: cápsulas de video semanales donde se exponen los temas de cada módulo; trabajo autónomo para reforzar las temáticas; y una sesión en vivo cada semana, a través de la plataforma Zoom, para resolver dudas y problematizar el contenido. A lo largo de diez semanas, se abordan contenidos que han sido estructurados en cuatro módulos a partir de tres ejes fundamentales: el reconocimiento y la percepción de procesos técnico-musicales; las funciones de la música en la sociedad; y las *significaciones* para la construcción de las *identidades sociomusicales*. La siguiente tabla muestra los contenidos seleccionados para cada módulo y su respectivo objetivo:

Módulo 0: introducción (1 sesión)	
Contenido	Objetivo
Diferenciación entre reconocimiento y percepción. Relación entre experiencia y gusto.	Concientizar a las y los participantes sobre los procesos de asimilación del entorno y realizar una exploración grupal del gusto a partir de experiencias personales.
Módulo 1: conceptos técnico-musicales (3 sesiones)	
Contenido	Objetivo
Escucha, descripción y exploración de conceptos relacionados con lo técnico-musical; tales como ritmo, pulso, densidad, timbre, clasificación de los instrumentos, planos sonoros y roles.	Proporcionar información teórico-musical, de carácter introductorio, que les permita nombrar y analizar los elementos presentes en la música de manera más objetiva.
Módulo 2: funciones de la música (3 sesiones)	
Contenido	Objetivo
Las funciones de la música en la sociedad, la construcción del género musical y las dinámicas de consumo.	Evidenciar la influencia de las relaciones sociales en la construcción individual del gusto, para posteriormente relacionarlo con la formación de las identidades.

Módulo 3: música e identidad (3 sesiones)	
Contenido	Objetivo
<i>Identidad, identidades sociomusicales</i> y procesos de resignificación en la música.	Revisar los conceptos de <i>identidad</i> e <i>identidad sociomusical</i> para discutir sobre las <i>significaciones</i> y valores que puede adquirir la música según su contexto.

El Taller ha sido ofertado cuatro veces hasta el día de hoy, contando con dos emisiones concluidas (de mayo a julio) y dos en proceso (desde agosto). Para cada una se ha establecido un cupo máximo de treinta participantes y un mínimo de diez, y se aceptan participantes desde los quince años de edad. Se han inscrito un total de ochenta personas, cuya distribución se muestra en el siguiente gráfico:

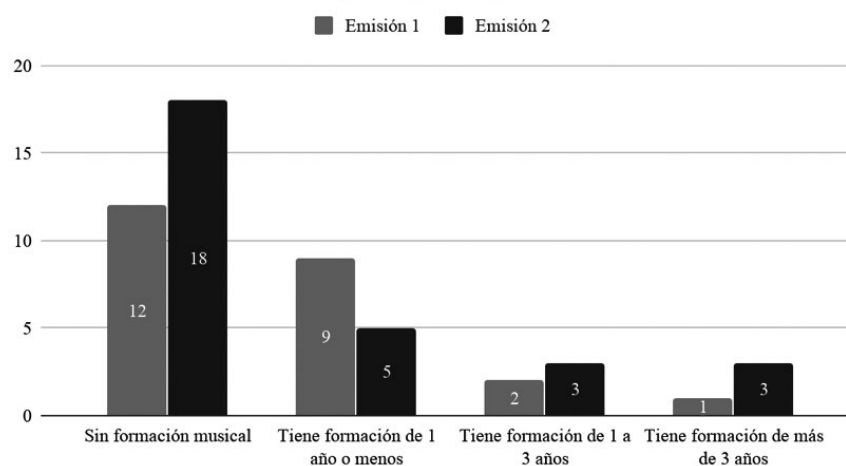
Personas inscritas por grupos de edad



189 |

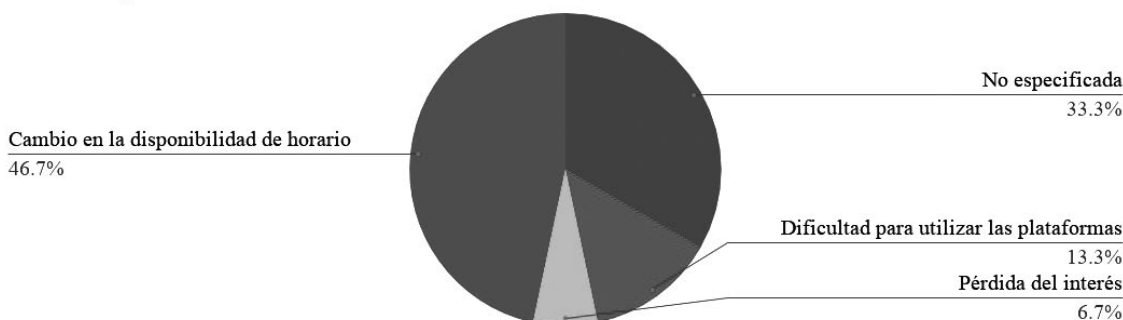
Respecto a la formación musical de las personas inscritas en las primeras dos emisiones, el 61.25 % expresó nunca haberla tenido y el 38.75 % dijo que sí. No obstante, sólo un 13 % afirmó tener más de tres años de formación, algunas en instituciones públicas o privadas enfocadas a la profesionalización. En su gran mayoría, se declararon como autodidactas o con una formación no profesional.

Formación musical de los y las participantes



A pesar de que en la mayoría de las emisiones se ha alcanzado una cantidad satisfactoria de personas inscritas, el índice más alto de deserción se ha dado durante las primeras dos semanas, principalmente a causa de participantes que nunca se presentaron. En el siguiente gráfico se muestran las razones brindadas por las y los participantes de las dos emisiones iniciales:

Razones para la deserción en emisiones 1-2



Debido a que en la segunda emisión se observó una deserción muy grande, desde la quinta semana se realizó un ajuste en las sesiones para fusionarla con la primera emisión, por lo que ambas concluyeron al mismo tiempo. En la tercera y cuarta emisión se implementaron nuevas medidas para disminuir los índices de deserción, entre las que destacan mayor detalle en los contenidos a abordar y su programación en las convocatorias, el uso de nuevos canales de comunicación (grupos en WhatsApp), dinámicas adaptadas a las plataformas o simplificadas, así como actividades permanentes para incentivar la interacción entre miembros del grupo.

MUESTRAS DEL TALLER

A continuación se presentan dos muestras significativas del trabajo realizado en el Taller, tomadas de la primera emisión que concluyó en julio de 2020: las encuestas de autopercepción realizadas al cierre del taller y la actividad final del taller. La primera tiene el objetivo de dar a conocer la opinión de cada asistente respecto de su percepción antes y después de tomar el taller. Por otro lado, la segunda muestra nuestra valoración de la capacidad de abstracción y análisis adquirida por cada participante.

De un total de seis participantes, cinco contestaron la encuesta de autopercepción, cuyas preguntas se muestran a continuación:

- 1) Después del taller, ¿qué tanto considerarías acercarte a nuevas expresiones musicales?
- 2) ¿Te reconoces con mayor capacidad para identificar los elementos técnicos presentes en la música que escuchas?
- 3) ¿Consideras que ha aumentado tu tolerancia hacia la música con la que no te identificas?

- 4) ¿Consideras que ha cambiado tu percepción de la música que escuchas cotidianamente?
- 5) ¿Te consideras con mayor capacidad de identificar por qué te gustan ciertas expresiones musicales?

Las respuestas obtenidas fueron sistematizadas en la siguiente tabla y los parámetros de medición utilizados para interpretarlas fueron de 10 (completamente dispuesto/completamente/sin duda) a 1 (para nada).

	Pregunta 1	Pregunta 2	Pregunta 3	Pregunta 4	Pregunta 5
Participante 1	10	8	5	10	10
Participante 2	10	8	7	8	8
Participante 3	8	6	5	9	9
Participante 4	10	9	3	10	10
Participante 5	10	8	10	10	10

Podemos ver, en la primera columna, que del total de cinco participantes, cuatro están completamente dispuestos a acercarse a nuevas expresiones musicales, mientras que el restante sigue esa tendencia de la misma manera. En la segunda columna, podemos observar que del total de cinco participantes, la tendencia apunta a que cuatro se sienten más capaces de identificar elementos técnico-musicales en la música que escuchan. Asimismo, podemos ver en la tercera columna que del total de cinco participantes, la mayoría percibe un cambio significativo en sus habilidades de percepción musical. En la cuarta columna, se muestra que del total de cinco participantes, uno considera que su tolerancia a la música que le desagrada ha aumentado completamente, mientras que los demás se inclinan a un incremento moderado en promedio. Finalmente, observamos en la quinta columna que la mayoría se siente con más capacidad para identificar su afinidad hacia ciertas expresiones musicales.

191 |

ACTIVIDAD FINAL DEL TALLER

La actividad final consistió en el análisis breve de una pieza, canción o fragmento musical en el que se pudiera observar el proceso de resignificación. En dicha actividad, las y los participantes tendrían que conjuntar elementos y conceptos de los tres módulos y mostrar su dominio y entendimiento de estos.

Para el primer ejemplo, retomaremos el trabajo final del participante Elías Castro Luna, quien comparó dos versiones de la canción “Hombre de lata”, interpretada por la agrupación mexicana Panda y por Rodrigo Monfort. En la primera imagen podemos observar que el participante utiliza apropiadamente conceptos como *timbre*, *música académica* o *música popular*. De igual manera puede relacionar géneros musicales con espacios determinados, así como reconocer prácticas colectivas de un grupo específico.

Si bien, ambas canciones tienen ritmo de balada, la V1 por las características que presenta (combinación de instrumentos y sus timbres) puede encajar dentro del *rock*; por otro lado, pese a que PXNDX, quien interpreta la V2 fue caracterizada como una banda de rock-punk, en su adaptación acústica del Unplugged, se reducen las características del rock y adquiere, por los instrumentos, rasgos de la música académica (sobre todo si le quitamos la voz) o más cercana al pop. En ambos casos, la canción puede ser integrada dentro de la *música popular*.

Quizá por haber escuchado la canción en vivo, relaciono la canción con un auditorio. Sin embargo, no cabe duda a que el ambiente ideal (a mi parecer) es un sitio tranquilo y el que se me viene en mente, es un sitio con naturaleza. De hecho, al momento de escribir este análisis y al llegar a esta parte, se me vino a la mente un río. Si bien, la letra podría tener un tono triste, si la eliminamos, la música propia de la canción puede transmitir una sensación de tranquilidad (sobre todo la V2).

Una de las cosas que se llegan a hacer en lo colectivo, es el corearla cuando ha sido interpretada en vivo y algunas personas llegan a abrazar a su acompañante o a quien esté al lado mientras cantan la canción. Esto de algún modo crea una sensación de unidad entre los asistentes a un concierto. Además, si la gente estaba eufórica cantando o brincando en canciones previas, al llegar el momento de ser interpretada

192 | En la siguiente imagen se puede observar, igualmente, la forma en que Elías reconoce como un grupo determinado a los seguidores de una banda, estableciendo que tienen códigos que sólo ellos pueden interpretar y asociándolo con el sentido de pertenencia.

de PXNDX. Esto, junto con el párrafo anterior, me lleva a concluir que es prácticamente imposible que alguien fuera del grupo de fans de PXNDX pueda disfrutar o llegar a comprender lo que un fan puede sentir/experimentar al escuchar esta canción ya sea en su versión original, versión Unplugged o al escucharla en vivo. Es decir, otorga ese sentido de pertenencia a un sector amante de un grupo que durante su trayectoria fue polémico y en ocasiones odiado. Es un modo de decir “aquí estoy pese a todo lo malo que puedas decir de mí y de mi gente”.

Como segundo ejemplo tomaremos la actividad final de la participante Miriam Cruz, quien analizó la canción “Luck of Lucien” de la agrupación A Tribe Called Quest. En la imagen de su trabajo, podemos observar que Miriam tiene un dominio básico de conceptos técnico-musicales como *timbre*, *melodía* o *armonía*, así como la capacidad de clasificar instrumentos. De igual manera, habla con seguridad del género musical y de los elementos que podrían identificarlo.

Canción: Luck Of Lucien
Banda: A Tribe Called Quest

Timbre:

- Bajo (cordófono)
- Batería (membranófono)
- Saxofón (aerófono)

Roles

Melodía: voz + (bajo, batería, saxofón)

Contramelodía: Voces de fondo (diálogos breves)

Figura rítmica: Batería y bajo

Funciones musicales y género musical

Género musical predominante: Hip Hop y Jazz Rap

Las funciones musicales del Hip Hop y el Rap se dirigen hacia un ámbito de denuncia o protesta social por sus letras más que por los timbres que lo acompañan. A su vez, parte del origen de expresarse contra las desigualdades en las áreas conurbadas de Nueva York.

Cabe mencionar que esta banda “A Tribe Called Quest”, proviene de la localidad de Queens en Nueva York, cuna del origen del Hip Hop.

Lo identifico como un género de música popular, ya que por las condiciones de su origen y su transición hasta nuestros días mantiene o denota regularmente la voz y el *beat* (pulso) particular del Hip Hop y el Rap. Y es minuciosamente dirigido al público de consumo.

Finalmente, presentamos el trabajo de José Alberto Hernández, quien realizó una comparación entre dos versiones de la canción “Let it be”, originalmente interpretada por el grupo inglés The Beatles y resignificada para su utilización en la película *Across the Universe*. En esta actividad final podemos observar que el participante utiliza de manera apropiada conceptos relacionados con las *identidades sociomusicales*, como *sentido de pertenencia* o *memoria histórica*. De igual forma, sitúa la canción en un contexto histórico específico, otorgándole a su vez una función discursiva determinada.

193 |

LET IT BE, THE BEATLES	LET IT BE, ACROSS THE UNIVERSE
1. El inicio de la canción es acompañado por el piano y la voz, siendo ésta la que lleva el rol protagónico y la melodía de la canción. Por lo que el piano cumple con el rol de acompañamiento. Aunque en algunos momentos sólo se escucha el piano.	Considero que la versión de Let it be hecha para la película <i>Across the universe</i> , implica una resignificación de la obra por los siguientes motivos:
2. La canción en su momento, cumplió la función de protesta por el momento histórico, social y cultural en el que se produjo. Perteneció al género del rock y la considero como parte de la música popular, vinculada a grupos como los hippies y rockeros de los 60's.	a) De ser una pieza reconocida de los años sesentas, es traída a la primera década de los dos mil, para un público que ya no conoció a The Beatles como agrupación sino a través del legado de su obra.
3. Tiene un sentido de pertenencia muy fuerte a grupos generacionales que vivieron la Beatlemania y a generaciones posteriores que conocimos su música por memoria histórica y por determinados espacios (conciertos, teatros, bares, música en vivo, cines) donde puede escucharse esta música. Para mí tiene un fuerte valor emotivo porque mi padre era fan de este grupo y ahora que ya no está, al escucharlos lo recuerdo a él.	b) Es la primera película que retoma la obra de esta agrupación para hacer un musical en el cine. Con esto modifica el espacio social donde la música de The Beatles puede encontrarse.
	c) Considero como parte importante para esta resignificación el cambio de género, la canción original ubicada en el rock característico de los sesentas, es trasladada al género góspel (siglo XVIII, popular 1930) con todas las características del mismo (voz principal, coro, piano, iglesia, expresión de dolor).
	d) Por último considero se da una aculturalización ya que pierde lo característico del rock inglés para adoptar la forma del góspel afroamericano.

Los trabajos mostrados fueron realizados por participantes que no tuvieron ningún tipo de educación musical formal y que se acercaron de manera técnica y teórica a la música en el Taller “Somos lo que escuchamos”.

CONCLUSIONES

Con base en lo mostrado hasta aquí, observamos que en general las personas que terminaron el Taller mejoraron su comprensión de aspectos técnico-musicales y su capacidad para identificarlos en expresiones musicales cotidianas, lo cual es apreciable tanto en su forma de manifestarlo por escrito o de manera oral como en su propia confianza y autopercepción. Igualmente, es notable su claridad en el empleo de conceptos referentes a la identidad, así como la distinción de las prácticas sociales alrededor de la música y de las *significaciones* que dotan de valor a ciertas expresiones en sus contextos particulares.

Si bien el Taller alcanzó a un público que en general tenía una formación musical introductoria o nula, se interesaron también personas con una formación más especializada, que ya tenían dominio de varios de los conceptos abordados. Por otro lado, el público objetivo planteado originalmente¹² no fue alcanzado de forma significativa, probablemente debido al formato virtual del Taller. Es por ello que consideramos importante continuar con los esfuerzos por acercarse al público sin especialización y que aún encuentra barreras de accesibilidad; lo cual, en conjunto con la oferta de propuestas culturales y artísticas adecuadas para su contexto, podría conducir a una mejora en la aprehensión de dichas propuestas y a la diversificación de las audiencias.

Por otro lado, identificamos que una de las problemáticas más importantes del Taller es la deserción. Es por ello que desde las emisiones tercera y cuarta, las cuales se encuentran activas, se implementaron medidas en el proceso de inscripción y selección (momento en el que se detectó un número significativo de deserciones), así como cambios en las actividades con el objetivo de lograr una mayor interacción entre quienes participan. Como ya ha sido mencionado anteriormente, este proyecto continuará operando hasta el mes de diciembre de 2020, sumando un total de cinco emisiones del Taller. De igual forma, debido al cambio en el semáforo sanitario en el estado de Puebla, de rojo a naranja, en el mes de septiembre se retomará la agenda cultural en formato virtual, aunque el sesgo de audiencia se mantendrá.

En conclusión, consideramos que el proyecto Pasa, Escucha y Compara, a pesar de haber mostrado resultados favorables en cuanto a asimilación de contenidos y autopercepción de expectativas por parte de las y los participantes, podría lograr un mayor impacto en formato presencial, localizado en un espacio geográfico determinado y sin la segmentación de audiencia que propicia el acceso a internet.

¹² La comunidad de Artes Liberales A.C. y las colonias aledañas, ubicadas al sur de la ciudad de Puebla.

REFERENCIAS

- GÓMEZ DEL ÁGUILA, Luisa María, "Accesibilidad e inclusión en espacios de arte: ¿cómo materializar la utopía?". *Arte, Individuo y Sociedad*, 24 (s.f., 2012), pp. 77-90.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía [En línea]: <https://www.inegi.org.mx/app/saladeprensa/noticia.html?id=5719> [Consulta: 8 de septiembre, 2020].
- PARODI, Giovanni, "Discurso especializado y lingüística de corpus: hacia el desarrollo de una competencia psicolingüística". *Boletín de lingüística*, 23 (s.f., 2005), pp. 61-88.
- RAMÍREZ PAREDES, Juan Rogelio, "Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social". *Sociológica*, 60, 21 (s.f., 2006), pp. 243-270.
- VÁZQUEZ, Amancio, "Aproximación a la concepción de signo y de símbolo en Charles Sanders Pierce". *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, 2 (s.f., 2010), pp. 11-22.

GUILLERMO ORTA: PIONERO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN MÉXICO

ALEJANDRO CASALES NAVARRETE

ANTECEDENTES SOCIALES

El contexto social que vivió Guillermo Orta coincidió con momentos complejos a los cuales se enfrentaban los mexicanos de aquella época. En México, se vivían momentos decisivos para su estabilidad económica y su institucionalidad política, persistía un ambiente convulsionado por la Revolución, el hambre y la pobreza. También las epidemias habían provocado un estancamiento o “detenimiento demográfico”. De acuerdo con los censos de 1910 y 1921, la población de México pasó de 15 160 369 a 14 334 780 habitantes. La Revolución, emigración y pandemia de influenza fueron responsables de la muerte de 450 000 personas. En otras estimaciones sobre las pérdidas de vida provocadas por la Revolución y la epidemia de 1918, se cuentan 2 000 000 de habitantes muertos por los conflictos armados y 300 000 por la influenza.¹

En la parte educativa, el 20 de junio de 1920 el entonces rector de la Universidad Nacional, José Vasconcelos,² inicia las campañas contra el analfabetismo, con el objetivo de crear la Secretaría de Educación Pública (SEP). La campaña era un proyecto de nación civilizada y de enfoque basado en las teorías del filósofo y pedagogo norteamericano John Dewey. En 1921 por decreto presidencial de Álvaro Obregón se crea la SEP y desde 1923 los primeros ensayos de las misiones culturales.

Una misión cultural se conformaba por expertos de distintos ramos que alfabetizaban a la población rural del país, para 1928 funcionaban doce de estos grupos itinerantes, así las misiones fueron la escuela que conformaron la visión de México y su espíritu nacionalista.

Desde este contexto, puede decirse con certeza que, en el terreno de la historia de la música mexicana, hubo nuevas generaciones de músicos que se inspiraron en la visión nacionalista de las misiones culturales y en el impulso social de extender la educación a los lugares más extendidos de la nación. Algunos realizaron indagaciones

¹ Cfr. M. Ordorica y J. Lezama, *Consecuencias demográficas de la Revolución Mexicana*, en A. Arenzana (ed.), *La población de México. México en el siglo XX*, Consejo Nacional de Población, México, 1993, vol. 4, pp. 8-31.

² Cfr. Alejandra Lira, “La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944”. *Traslaciones*, 1, 2 (diciembre, 2014), pp. 126-149.

relevantes, entre los pioneros de esa generación se pueden mencionar a los de la década de los treinta y los cincuenta, a Gerónimo Baqueiro, Gabriel Saldívar y Guillermo Orta.³

Con este panorama, el sector estudiantil más amplio de la época fue identificado como un grupo cuya cohesión procedía de la discusión y el análisis de las situaciones políticas y sociales del país. Para entonces, Guillermo Orta era estudiante del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, que había dejado de pertenecer al Departamento de Bellas Artes al convertirse en escuela de la Universidad Nacional, sin que fuera claro el momento en que esto se legalizó.⁴ De esta manera, el 16 de diciembre de 1928, se nombra al maestro Carlos Chávez director del Conservatorio y el 10 de enero de 1929, por disposición del presidente Portes Gil, se confirma el cargo.⁵

Carlos Chávez fue apoyado por los estudiantes para renovar el plan de estudios, ante las nuevas orientaciones que imponía el desarrollo académico en el ambiente musical mexicano. Su influencia fue notoria en la implementación de clases de Literatura que se impartía por los profesores Salvador Novo y Carlos C. Pellicer, Historia Universal por Jesús C. Romero, Historia de la Cultura Mexicana por Agustín Loera y Carlos Chávez; y con el propósito de fomentar la investigación estableció las Academias respectivas; restableció la clase de Dirección de Orquesta impartida por Carlos Chávez, y presentó como primeros alumnos a Jesús Torres, Guillermo Orta, Arturo Pichardo, Candelario Huízar, Luis Sandi y Eduardo Hernández Moncada. Trató de orientar la enseñanza hacia la comprensión de los recursos modernos, propugnando la utilización de obras de los compositores contemporáneos.⁶ Finalmente, su plan educativo fue aprobado el 7 de febrero de 1929.⁷ Sin embargo, el 23 mayo de 1929, se desencadenaron conflictos en la Escuela Nacional de Jurisprudencia y Ciencias Sociales, contra las autoridades universitarias que solicitaban la renuncia de varios funcionarios y de su rector, Antonio Castro Leal.⁸ Había en el sentir universitario la aspiración por la autonomía y la reorganización. Para entonces, se habían sumado otras escuelas y el conservatorio había conformado un grupo denominado “comité de lucha”, integrado por los estudiantes Guillermo Orta, María Román, María de los Ángeles Medina, Camilo Ramírez, Daniel Saloma, Gerónimo Baqueiro, Ángel Rocha y Luis Sandi. No obstante, mientras se desarrollaban dichos

197 |

³ Cfr. María Esther Aguirre, “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto”. *Perfiles*, 28, 111 (enero, 2006) [En línea]: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982006000100005 [Consulta: 5 de septiembre, 2020].

⁴ Cfr. Betty Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*. Instituto Nacional de Bellas Artes-Conservatorio Nacional de Música, México, 2017, vol. 1.

⁵ Cfr. Guillermo Orta, *Breve historia de la música en México*. Porrúa, México, 1968, p. 431.

⁶ *Ibid.*, p. 432.

⁷ Cfr. B. Zanolli, *op. cit.*, p. 325.

⁸ Cfr. Universidad Nacional Autónoma de México, “1929: autonomía, ya. El 10 de julio Portes Gil promulga la Ley Orgánica de la Universidad, que entra en vigor el día 26”. *Gaceta UNAM*, Suplemento especial 12 (22 de julio, 2019) [En línea]: <https://www.gaceta.unam.mx/1929-autonomia-ya/> [Consulta: 5 de septiembre, 2020].

acontecimientos el director del conservatorio, Carlos Chávez, trabajaba en sentido contrario al movimiento estudiantil, al abogar por la segregación de la escuela con respecto a la universidad y luchar por su reincorporación a la SEP.⁹

La confrontación de proyectos difería en la concepción política y los medios para alcanzarla, teniendo como experiencias la lucha de grupos autónomos de intelectuales y personas de diversa índole que se enfrentaron durante la Revolución. En este contexto, Carlos Chávez señaló:

La Universidad de México va a hacer el ensayo más peligroso: de una institución meramente oficial que es, va a tratar de convertirse en una institución autónoma, privada. Decimos que el ensayo es muy peligroso porque en México, hasta la fecha, el progreso de las instituciones ha sido marcado en el sentido inverso, es decir se progresa cuando se va de lo privado a lo oficial y se fracasa cuando se va de lo oficial a lo privado. Toda suerte de negocios o intento que cuenta en México con el apoyo del gobierno, tiene asegurado el éxito.¹⁰

El malestar en el comité de lucha de estudiantes no tardó en manifestarse. Así, el 19 de junio de 1929 un sector del comité identificado por Alba Herrera, Estanislao Mejía, Manuel Barajas, Antonio Gomezanda y Pedro Michaca solicitaba la destitución del director Carlos Chávez y la permanencia del conservatorio como parte de la universidad. Otro sector, encabezado por Guillermo Orta, Daniel Saloma, Gerónimo Baqueiro, Ángel Rocha y Luis Sandi se oponía, prefiriendo la opción por el espacio que ofrecía la SEP. Las discusiones entre los estudiantes radicaban entre la obtención de grados universitarios hasta el doctorado en música, *versus*, la prevaecía de las ciencias y las humanidades universitarias donde las artes no tenían lugar. En tanto la SEP y su Departamento de Bellas Artes resultaban idóneos para promover su desarrollo. En este sentido, Carlos Chávez señalaba: “México no necesita doctores ni bachilleres en música; necesita buenos ejecutantes de banda, de orquesta, de ópera y de ballet, etc., así como profesores de instrucción musical media”.¹¹

El 10 de julio de 1929, el presidente Emilio Portes Gil promulga la Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) otorgándole su autonomía. La circunstancia fue propicia debido a que la nación mexicana se encontraba construyendo un nuevo modelo educativo, donde los estudiantes constituían una fuerza social organizada. De esta manera el conservatorio se reintegra a la SEP y Guillermo Orta también.

PANORAMA EDUCATIVO

La perspectiva educativa de la época entre 1920 y 1940, se caracterizó como un instrumento al servicio de la integración nacional, su función principal era contribuir a

⁹ Cfr. B. Zanolli, *op. cit.*

¹⁰ Cfr. M. E. Aguirre, *op. cit.*

¹¹ Cfr. Carlos Chávez, “México no necesita doctores ni bachilleres en música”. *El Universal* (24 de julio, 1929), ed. México.

la continua construcción y modernización del país. El nacionalismo, igualmente tuvo una profunda influencia en la organización de los sistemas escolares en toda América Latina. Teniendo como resultado una convergencia entre demandas políticas locales y los paradigmas institucionales que los europeos difundían más allá de sus fronteras.

La educación pública en el albor del siglo XX era parte de un proyecto nacionalista en un sistema de grandes utilidades colectivas para un selecto grupo que la administraba. Los pluralistas y opositores sociales tendieron a ignorar estas condiciones especiales, asimilándolo como un factor genérico de éxito que tenía su origen en los países modernos, adaptándolo como instrumento central de la política cultural. Con esto, se permitía la influencia de las formas para enfrentar los problemas a la manera de los europeos, como ocurrió con la independencia política y administrativa de la UNAM y la dependencia del conservatorio a la SEP, el cual tenía una clara referencia del *Conservatoire de Musique et Declamation* de París del siglo XIX.¹²

En el Conservatorio, los modelos “franceses” para imitar fueron Saint-Saens, Massanet, Fauré, Debussy y Ravel. Asimismo, el “germanismo”, también tuvo sus influencias imitando los lenguajes de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Schonberg, Hindemith, y otros más. Se imitaba, igualmente a Chopin, Liszt, Mozart y se conservaba la tradición italiana de la Opera. La influencia en los procedimientos y el ejemplo de Rusia, con el nacionalismo; tuvieron grandes exponentes como Manuel M. Ponce y Carlos Chávez.¹³

José Vasconcelos, comprendió que la música era el lazo de unión entre el hogar y la escuela: medio adecuado para afirmar la tradición al mismo tiempo que, por sus características de lenguaje común, era un recurso magnífico para nutrirnos al contacto con las altas producciones del genio humano universal. Dentro de sus facultades logró que todas las escuelas primarias del Distrito Federal contaran con profesores de Música, otorgando el aspecto técnico, recreativo y cultural. En aquella época surgió la metodología de solfeo de Fernando Gonzáles de la Peña, lamentablemente el presupuesto oficial dirigido a la educación musical fue decreciendo paulatinamente, junto con su eficacia.¹⁴

En resumen, se conformaron las nuevas bases políticas del “Estado docente” que compartía objetivos como el uso de la enseñanza primaria y la gratuidad de los niveles educativos medios y superiores para la formación de una élite. En consecuencia, hubo una renovación en el papel de la retórica pluralista y se conformó la retórica de la meritocracia, conformando una nueva confrontación ideológica de consecuencias exponenciales para la nueva masa docente. Todo esto, se expandió para consolidar nuevos ciudadanos comprometidos con los objetivos de la política educativa, sin mediar diferencias entre la UNAM o la SEP.

Medianamente, el discurso de la globalización de la época asignó a la educación el papel de habilitar a los individuos para que obtuvieran ingresos compatibles con un nivel de vida “civilizado”, de modo que el resultado agregado de la suma de esas

¹² Cfr. Archives de France, Conservatoire national de musique et de déclamation, (1808-1977) [En línea]: <https://francearchives.fr/findingaid/6c819c760805b24ced8aae200a23bf712d050ea1> [Consulta: 5 de septiembre, 2020].

¹³ Cfr. G. Orta, *Breve historia...*, ed. cit., p. 440.

¹⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 464.

conductas se comprendía en economías internacionalmente sostenibles. El discurso, hizo revivir la antigua idea del capital humano, conceptualizada en el siglo XVIII por los economistas clásicos, vislumbrada en el proyecto vasconcelista y en las primeras experiencias de una posible automatización en la productividad con procesos de evaluación, mejora y eficiencia. De este modo, comenzó a aumentar el número de individuos cuyo estatus estaba condicionado por la educación recibida; algo semejante había ocurrido con los sectores obreros organizados y los sindicatos de cuello blanco que proyectaban sus aspiraciones de movilidad, a través, de la educación de sus hijos. Mientras tanto, las clases medias con aspiraciones de movilidad percibieron el acceso a la universidad como el estrangulamiento principal en la búsqueda de un estatus que estaba asociado con la futura seguridad económica. Para entonces, la retórica pluralista ayudó a conceptualizar la adaptación de la enseñanza media a las nuevas realidades sociales. El propósito era reformar la educación media para mejorar la continuidad y el acceso al nivel superior, tratando de adaptarse al desafío de la masificación; la estrategia fue la reducción los contenidos docentes, producto de una tradición elitista de formalismo académico y promover la especialización temprana atendiendo a las preferencias e inclinaciones de los estudiantes, para que éstos pudieran concentrarse en los temas que habilitaban para ser admitidos en la educación superior.

200 |

Contrariamente, los detractores de este tipo de educación habían seguido el camino de la privatización de las oportunidades, ofreciendo nuevos escenarios de escolarización y evolución de los intereses, tendiendo hacia nuevas tensiones entre la comunidad docente. No obstante, la educación privada vivió momentos de gran inestabilidad, debido al rompimiento entre la Iglesia y el Estado por el establecimiento de la *Constitución de 1917*. Por lo tanto, las escuelas privadas se vieron obligadas a incorporarse a la SEP el 22 de febrero de 1926, con la aplicación del reglamento provisional para primarias particulares del Distrito y Territorios Federales, expedido por el presidente Plutarco Elías Calles y elaborado por el secretario de Educación, José Manuel Puig Casauranc.¹⁵

SOBRE EL TRABAJO MUSICAL DE GUILLERMO ORTA

En 1927, Guillermo Orta fue nombrado profesor de solfeo y coros de la Dirección Técnica del Solfeo y Orfeones de la SEP. También, se le asignó la dirección de la Orquesta de Cámara del Conservatorio en 1930 y se le encomienda la dirección de la Orquesta de Cámara de la SEP en 1934. La orquesta estaba destinada principalmente a actuar por la radio, fue ampliando su campo hasta realizar cinco temporadas en el Palacio Bellas Artes; estrenó en México un gran número de obras y organizó seis concursos de composición, algunas obras escritas especialmente para ella fueron: *Ocho por Radio* y *Planos* de Silvestre Revueltas; *Álbum de viaje* de Rafael J. Tello; *Ballet AEXPAO-37*, *Sinfonietta*, *Suite Lírica* y *Marimba* de Kostakowsky; *Suite Romántica* de Eduardo Hernández Moncada; *Suite Infantil* y *Homenajea Silvestre Revueltas* de Guillermo Orta; *Suite Tlalmanalco* de Alfonso de Elías; así como otras de Salvador

¹⁵ Cfr. V Septién, *La educación privada en México (1903-1976)*. El Colegio de México, México, 1997.

Contreras, Guillermo Argote, Daniel Ayala, Heliodoro Oseguera, Ángel Salas, entre otros, llegando a contar con un repertorio de más de 300 obras.¹⁶

Para 1931, el profesor Ángel H. Ferreiro estando al frente de la Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones de la SEP, elabora el primer Programa de Música para Secundarias y Preparatorias, formulado por los profesores, Francisco Nava, Juvenecino López Vázquez y Guillermo Orta. En 1936, Orta, transmite a nivel nacional por Radio Educación XFX de la SEP, su curso de Apreciación Musical.¹⁷ A partir de entonces, imparte sus cursos en diferentes escuelas y grados: desde el jardín de niños hasta posgraduados y en reconocimiento a la utilidad de dicha labor recibió estímulos importantes, como el premio del Congreso Internacional de Radio y Televisión, celebrado en Roma en el año de 1961 y el premio por el Mejor Programa Cultural del año en Radio y Televisión en México de 1965.¹⁸ Sobre el trabajo docente, escribió “la mejor educación musical se encuentra en las escuelas primarias y secundarias, ya que son los primeros aliados para sentar las bases para la correcta orientación estética, los elementos de solidaridad y la sensibilidad colectivas”.¹⁹

En 1938, el presidente Lázaro Cárdenas declaró obligatoria la enseñanza de la música en las escuelas primarias y secundarias, pero al terminar el año 1964 la educación musical era más simbólica que efectiva: en el Distrito Federal no se atendió ni 10 % de ellas y para 1970, la SEP reconoció que sólo 5 % de escuelas primarias contaba con profesores de Música.²⁰

El trabajo docente de Orta fue reconocido por la Asociación Nacional Técnico-Pedagógica de Profesores de Música de la Ciudad de México y la SEP, convocándolo a la celebración de la II Conferencia Nacional de Educación Musical, realizada en el Palacio de Bellas Artes del 7 al 12 de febrero de 1944. La asociación existió nominalmente hasta el 31 diciembre de 1946, cuando fue creado el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), por decreto del presidente Miguel Alemán. Sobre este contexto, Orta escribió:

En los años 1961-62, impartí un curso más por el canal 11 de Televisión del Instituto Politécnico Nacional. [...]. Corresponde a cuatro grandes divisiones: a) Fuentes de inspiración de la música, b) Medios de producción de la música (Instrumentos y voces), c) Formas musicales, d) Estilos Musicales (conciertos históricos). Para el mejor éxito del curso el auditor debe desterrar prejuicios. Con igual interés escuche cualquiera de las obras que se ponen a su consideración. Colabore sin resistencia, pensando, como lo

¹⁶ Cfr. G. Orta, *Breve historia...*, ed. cit., p. 450.

¹⁷ La estación mexicana XFX (1924-1937) fue fundada como la emisora oficial de la Secretaría de Educación Pública. En un principio, su orientación fue predominantemente artística y sólo después de algunos intentos pudo incluir programas de tipo propiamente educativo instructivo. De acuerdo con los informes de la propia estación, esto fue posible gracias a la estrategia de intercalar pequeñas pláticas en los conciertos musicales. De esta manera, la estación fue desarrollando una programación específica para satisfacer la necesidad de impartir educación y cultura entre las clases sociales que no asistían a las escuelas, fundamentalmente las amas de casa, y reafirmando enseñanzas de quienes frecuentan los planteles docentes. Radio Educación, *Memoria*, SEP, México, 1932, vol. I, p. 533.

¹⁸ Cfr. G. Orta, *Gozar y comprender la música*. Porrúa, México, 1969.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 462.

²⁰ G. Orta, Guillermo. *Breve historia...*, ed. cit., p. 464.

asegura Eric Fromm, que una de las pocas actividades en que concurren por igual los intereses de dirigentes y dirigidos es en la educación.²¹

El 4 abril de 1965, Orta fue designado Director Artístico de la Orquesta Sinfónica de Ingeniería del Instituto Politécnico Nacional (IPN), por el doctor Guillermo Massieu Helguera, entonces director general, ante el asombro de la comunidad estudiantil y las autoridades académicas que habían visto como una utopía la realización del proyecto, debido a su complejidad inherente y a los altos costos que implicaba su constitución y permanencia. Con el tiempo la orquesta cambiaría su nombre a Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional (OSIPN), y tuvo un desarrollo que cobró fuerza a partir del impulso musical inicial que imprimió notablemente Guillermo Orta. Las palabras pronunciadas por el maestro, durante su fundación, quedaron en la memoria de todos los que lucharon por la materialización de este sueño:

La trascendencia de tener una Orquesta Sinfónica del IPN es por la humanización de la técnica, la vinculación indisoluble que debe existir entre los medios y el hombre. El paralelismo armónico entre el desarrollo técnico e intelectual; científico y cultural puestos al servicio del individuo y la colectividad, en un conjunto integral que atienda los aspectos éticos, estéticos, intelectuales, técnicos y físicos.²²

202 |

Su investigación en el campo musical le llevó a escribir algunos libros importantes como *La música de Beethoven en México*; *Elementos de cultura musical*; *Breve historia de la música en México*; *Cien biografías en la historia de la música*; y *El corrido mexicano*. Siendo inspector de Música en escuelas secundarias de la SEP, entre 1930 y 1970 publicó textos para la enseñanza musical entre los que se encuentran: *Rudimentos de pedagogía musical*; *Prácticas de entonación y solfeo*; *Gozar y comprender la música*; *Once cantos, originales y arreglos a una, dos, tres y cuatro voces*. Además, llevó a cabo las siguientes traducciones del francés al español: *Curso de composición musical*, de Vincent D'Indy (1851-1931), y *La música y la magia*, de Jules Combarieu (1859-1916). Todas sus publicaciones forman parte inestimable de los estudios en materia musical realizados en nuestro país.

ANÁLISIS DE LA ENSEÑANZA IMPLEMENTADA POR GUILLERMO ORTA

Una característica en el campo de la educación musical que implementó Guillermo Orta fue su actitud histórica. Es significativo que sea un autor que junto a sus contemporáneos conformaran el Arte Musical Mexicano, desde una concepción macro educativa que tuvo efectos en muchas generaciones, enfrentándose a la reducción de contenidos educativos dedicados a las artes musicales. Con esto, se expone el análisis de su obra pedagógica en la siguiente tabla.

²¹ G. Orta, *Gozar y comprender...*, ed. cit., pp. 10-11.

²² Isidro Rodríguez, *Memorias de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional*. Rodríguez y Aguilar, México, 1984, p. 5 [Inédito].

FIGURA 1. Estructura analítica para la enseñanza media básica en Guillermo Orta.

1. Referente conceptual	2. Categoría analítica	3. Referente empírico	4. Citas
a) El valor de sus libros y de su literatura	• Como medio de información. • Para cultivar a sus lectores.	El arte de la música busca ser un producto con una carga de materialización de formas, emociones y trascendencias de un momento histórico que se transmite, a través de la literatura. La música se concibe como una manifestación cultural de la humanidad.	“Este libro llega a tus manos como un medio que quiere serte útil; así solicita tu atención y un lugar en tu biblioteca. Tiene como propósito informarte de lo que es la Música: sus elementos de producción, desarrollo y evolución, incluyendo algunas ‘formas’ de manifestación que ha alcanzado”.²³ “Pero su finalidad es más alta: desea que te cultives musicalmente, que las orientaciones que recibas y asimiles formen en ti la convicción de que existen OBRAS MAESTRAS que al gustarlas [<i>sic</i>], sentirlas y comprenderlas, no solamente aumentarán tus conocimientos, sino elevarán tus aspiraciones al contacto de las mejores producciones del ARTE MUSICAL”.²⁴ “En la formación de la personalidad ocupa un lugar importante la ‘educación estética’, como medio dinámico que favorece el desarrollo armónico del individuo”.²⁵
b) El nacionalismo mexicano	• Con otros artistas de su época, se une a la Campaña Nacional Contra el Analfabetismo. Entre los colegas de su generación, se encontraba el pintor David Alfaro Siqueiros.	El nacionalismo se transmite históricamente de generación en generación entre miembros de grupos culturales.	“No sabemos cuántas veces deberá escucharse una obra. [...] Del maestro Carlos Chávez oímos decir: ‘Escuchen una obra hasta que la conozcan bien’. De otros maestros hemos recogido el siguiente consejo: Dejen que los alumnos oigan y que poco a poco vayan escogiendo lo que más les guste e impresione [...] hasta que su gusto por la música los haga caminar solos”.²⁶ “Un arte nuevo humanista, [...] que substituya en el próximo futuro, [...] las rutinas del viejo academismo tradicional, como a las rutinas nuevas del nuevo academismo snob [<i>sic</i>] (manifestación chic doméstica, social epicureísta, técnicamente conformista, falsamente independiente, manjar exclusivo de oligarcas en los contados países de ‘clases ricas cultivadas’ [...]) Rutinas que, por igual, aunque con diferentes venenos, están perdiendo en obras de escala social pueril”.²⁷

²³ G. Orta, *Elementos de cultura musical*, Porrúa-Textos Universitarios, México, 18.^a ed., 1977.

²⁴ *Idem.*

²⁵ G. Orta, *Gozar y comprender...*, *op. cit.*, p. 6.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ David A. Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura moderna mexicana*. México, Siqueiros, 1978, p. 6.

1. Referente conceptual	2. Categoría analítica	3. Referente empírico	4. Citas
c) Comprometido con la enseñanza	• Escritor de métodos de aprendizaje acordes al plan curricular de la educación media de su época y para una amplia variedad de público.	Interés común por beneficiar al individuo y la sociedad. Crítico de los falsos orientadores.	“Es evidente que ese beneficio que se desea dar al individuo y a la sociedad no llega a todos por diversos motivos: la falta de oportunidad para recibir una educación musical adecuada; carencia de conciertos y actividades musicales; radiodifusión constante y predominante de música de mala calidad”.²⁸ “Desgraciadamente, muchas personas que se dicen orientadores y pedagogos de la música se han atrevido a difundir conceptos erróneos atribuyendo a la música carencia de significación precisa”.²⁹
d) Contra la banalidad pasajera de la moda.	• Racionalizar el sonido organizado de la música, su función y su símbolo humano contra la falta de preparación para apreciarla debidamente.	Es falso suponer que la universalidad de la música permite a cualquier persona opinar sobre ella, sin la debida preparación, el cultivo y los conocimientos necesarios.	“La música representa, cuando no se ha rebajado su esencia con fines de mercantilismo, servilismo o simple ‘snobismo’, la forma más precisa y sincera de ‘expresión del sentimiento humano’, y encierra, por consiguiente, [...] los más recónditos anhelos”.³⁰ “Hay una insistente propaganda de la ‘música de moda’ con fines mercantiles, [...] factor que determina el proliferamiento [<i>sic</i>] del mal gusto, en perjuicio de una elevación estética que favoreciese la apreciación de los ‘valores’ superiores y permanentes tanto específicos del arte como humanos en general”.³¹ “Debes de saber que la música no se reduce a las piezas que escuchas comúnmente en la Radio, la Televisión y el Cine, generalmente corresponden al género de moda o desean producir un efecto especial intrascendente, que cansa con más o menos prontitud: lo que obliga a quienes la difunden y escuchan, a buscar un sustituto que tenga el aliciente de la novedad, ya que no el de la calidad”.³² “La utilidad que la radiodifusión ha prestado en ciertos momentos, creemos no estar equivocados al decir, que su influencia en la educación y el gusto musical ha sido perniciosa. Hasta a la ‘Hora Nacional’ ha llegado la nefasta influencia de las estaciones comerciales: en lo general sus programas [...] han demostrado la falta de imaginación de los directores de ella, olvidando o desconociendo el aspecto de dignidad cultural y musical que México merece y debía exhibir ante propios y extraños”.³³

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 9.

³² G. Orta, *Elementos...*, ed. cit.

³³ G. Orta, *Breve historia...*, ed. cit., p. 470.

1. Referente conceptual	2. Categoría analítica	3. Referente empírico	4. Citas
e) La buena música	La escucha, estudio y práctica de la buena música, se aprende socialmente.	La música en su relación con la literatura presenta todos los matices de una cultura, desde sus modismos locales y regionales hasta presentar aspectos artísticos sobresalientes que se han hecho patentes en las “obras maestras” de la literatura.	“Existen obras cuya expresión es de tal naturaleza, que sobrepasan los gustos del momento: han sido el producto de mentes privilegiadas que han formado el tesoro del ARTE MUSICAL. Se deben a Palestrina, Monteverdi, Scarlatti, Bach, Handel, Mozart. Beethoven, Haydn, Debussy, Stravinsky, etcétera”.³⁴ “El término ‘buena música’ ha querido referirse a lo mejor de su producción; o, en otras palabras, a la ‘literatura musical’ y sus obras maestras”.³⁵ “El goce de la ‘buena música’, como en el caso de las obras maestras de la literatura, no se obtiene sin educación, dedicación, cultivo y esfuerzo”.³⁶
f) Diseño curricular	En todo momento histórico, cada sociedad ha buscado consolidar sus estructuras mediante una educación apropiada, tratando de responder a las expectativas colectivas de sus ciudadanos y las expectativas individuales de sus escolares.	La obra pedagógica de Orta surge como una respuesta a la apremiante situación de la sociedad mexicana en una época de nueva construcción. Su planteamiento curricular está fundamentado en las necesidades —sociales e individuales— y las actividades precisas para proporcionar al estudiante experiencias que le permitan responder a los valores característicos del momento histórico y, a su vez, contribuir al desenvolvimiento particular, sujeto a una evaluación de su proceso.	Estructura del modelo lineal de Orta:³⁷ - Definición de objetivos, a través de temas selectos para cada grado. - Selección de actividades de aprendizaje, a través de un resumen de cada tema. - Organización de actividades de aprendizaje, a través de una lectura complementaria. - Evaluación de experiencias, a través de cuestionarios al final de cada tema. Estos podían presentarse en formato de pregunta, respuesta, asociación, selección o su conjunto.

³⁴ G. Orta, *Elementos...*, ed. cit.

³⁵ G. Orta, Guillermo. *Gozar y comprender...*, ed. cit., p. 6.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ G. Orta, *Elementos...*, ed. cit.

1. Referente conceptual	2. Categoría analítica	3. Referente empírico	4. Citas
g) Progresista	La existencia de un sentido de mejora en la condición humana, mediante la educación y apreciación musical.	Su obra parte del análisis de los estudios musicales como un proyecto educativo progresivo de mejoramiento para lograr una producción musical de alto nivel genuinamente mexicana.	“El progreso musical general de la música, en la República, ha sido lento y penoso, requiriéndole una labor de grandes alcances para que el pueblo disfrute de los beneficios que la música puede proporcionarle. La misma capital de la República, (y quizá en primer lugar para poner en ejemplo que siempre se ha reflejado hacia la provincia) requiere una vida musical organizada y con una aportación mayor de esfuerzos colectivos que no tengan como valladar una burocracia centralista. [...] Para acelerar nuestro progreso musical se requiere del estímulo y la protección de nuestros artistas: concertistas, compositores y maestros; no todos poseen el dinamismo y la decisión necesarios para luchar a brazo partido y contra viento y marea, con los obstáculos que se presentan; tampoco saben encontrar y aprovechar las oportunidades: el concertista necesita conciertos, el compositor oír y dar a conocer sus obras, el maestro requiere estímulo y aliento e inflamar el amor y convicción de sus enseñanzas”. ³⁸

CONCLUSIONES

De acuerdo con lo expuesto, hay dos reflexiones en torno al trabajo educativo de Guillermo Orta y en esto convergen dos perspectivas, la primera parte del discurso educativo donde expone el análisis sobre la acción de educar en el conjunto de la tradición pedagógica y sus objetivos, como fomentar compromisos basados en la apreciación por las obras maestras de la música. La otra perspectiva contempla la educación musical como una actividad que produce resultados y sus compromisos son predominantemente en contra de las limitaciones que afectan las maneras musicales de aquellos que se consideran distinguidos, que desprecian a las audiencias y discriminan las nuevas generaciones de mexicanos con buen gusto.

Las características de su discurso fueron dentro de un marco nacionalista y pluralismo educativo, de meritocracia y retóricas de capital humano con énfasis en la apreciación de diversas culturas musicales del mundo. De esta manera, contribuyó a la consolidación de la clase media, la movilidad para nuevos sectores y la meritocracia consolidó su estatus, buscando resarcir la segregación educativa.

Orta expone su pensamiento, a través de la literatura musical, estudios etnográficos de distintas culturas, estudios analíticos de obras maestras y la evolución de las relaciones entre el buen gusto y la demanda por una buena educación eminentemente socialista. Acorde con esto, la oferta musical de la época dependía en su estructura centralizada por la SEP, junto a su lógica interna que abstraería sus privilegios en una

³⁸ G. Orta, *Breve historia...*, ed. cit., p. 477.

sociedad altamente estratificada. Con ello, se presenta un panorama educativo que en su época condujo a un “nuevo realismo”; lleno de inconformidades y extrema rebeldía contra la educación formal, de la misma manera la revisión de su pedagogía sirve de preámbulo para reflexionar sobre la función política de las retóricas educativas, que durante varios siglos han caracterizado la educación musical de Occidente.

Las retóricas educativas para persuadir a la población de que la escolarización es esencial para la integración nacional empezaron a fracturar sus aspiraciones, en la medida de las vicisitudes y la tendencia por no reproducirse de manera efectiva en el futuro. Consecuentemente, se buscó reafirmar el mérito y la literatura propuesta por Orta generó objetivos específicos para la educación media, con el fin de que las poblaciones escolarizadas mejoraran su calidad de la vida. Desde esta perspectiva, la influencia progresiva de la educación propuesta en su literatura logró la autoformación de su discurso.

Orta tuvo mucho interés por mostrar su compromiso con la educación musical socialista, pero los cambios y reformas en la política educativa complementaron su discurso; con esto su pedagogía se dispersó y los contemporáneos que lo sucedieron dejaron de contemplar su dimensión. Por consiguiente, el concepto de una educación micro educativa subordinada al concepto marco educativo que difundió Orta, se concebía sin los procedimientos necesarios.

Finalmente, sin presentar confrontaciones ideológicas serias, la masificación del sistema educativo entró en una crisis durante el fin de los años sesenta, dando origen a un nuevo ambiente progresista, degenerando nuevos problemas que se multiplicaron durante los años setenta y ochenta.³⁹

207 |

REFERENCIAS

- AGUIRRE, María Esther, “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto”. *Perfiles*, 28, 111 (enero, 2006) [En línea]: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982006000100005 [Consulta: 5 de septiembre, 2020].
- Archives de France, Conservatoire national de musique et de déclamation, (1808-1977) [En línea]: <https://francearchives.fr/findingaid/6c819c760805b24ced8aae200a23bf712d050ea1> [Consulta: 5 de septiembre, 2020].
- CASTILLO, Isidro. *México: sus revoluciones sociales y la educación*. Universidad Pedagógica Nacional/ Distribuidora EDDISA, México, 2002, vol. 3.
- CASTILLO, Isidro. *México: sus revoluciones sociales y la educación*. Universidad Pedagógica Nacional/ Distribuidora EDDISA, México, 2002, vol. 4.
- CASTRO, Pedro, “Educación para el campo durante la presidencia de Plutarco Elías Calles 1924-1928”. *Polis*, 1, 11 (junio, 2015) [En línea]: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-23332015000100011 [Consulta: 5 de septiembre, 2020].
- CHÁVEZ, Carlos, “México no necesita doctores ni bachilleres en música”. *El Universal*, México, 24 de julio, 1929. [Archivo].
- DEWEY, John, *Democracia y educación*. Morata, España, 1996.
- LIRA, Alejandra, “La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944”. *Traslaciones*, 1, 2 (diciembre, 2014), pp. 126-149.

³⁹ Luis Ratinoff, “La crisis de la educación, el papel de las retóricas y el papel de las reformas”. *Revista de Latinoamericana de Estudios Educativos*, 3-4 (julio-diciembre, 1994), pp. 15-96.

- ORDORICA, M. y Lezama, J., “Consecuencias demográficas de la Revolución mexicana”, en A. Arenzana (ed.), *La población de México. México en el siglo XX*. Consejo Nacional de Población, México, 1993, vol. 4.
- ORTA, Guillermo, *Breve historia de la música en México*. Porrúa, México, 1968.
- ORTA, Guillermo, *Cien biografías en la historia de la música*. Olimpo, México, 1962.
- ORTA, Guillermo, *Elementos de cultura musical*. Porrúa/Textos Universitarios, México, 18.^a ed., 1977.
- ORTA, Guillermo, *Gozar y comprender la música*. Porrúa, México, 1969.
- ORTA, Guillermo, *Prácticas de entonación y solfeo*. Porrúa, México, 1968.
- ORTA, Guillermo, *Rudimentos de pedagogía musical*. Porrúa, México, 1954.
- PALEYÓN, Gabriel, “Guillermo Orta”, en *Diccionario enciclopédico de música en México*. Universidad Panamericana, México, 2007, vol. 2.
- Radio Educación, *Una historia hecha de sonidos. Radio educación: la innovación en el cuadrante*. Secretaría de Educación Pública, México, 2004.
- Radio Educación, *Memoria*. Secretaría de Educación Pública, México, 1932, vol. 1.
- RATINOFF, Luis, “La crisis de la educación, el papel de las retóricas y el papel de las reformas”. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 3-4 (julio-diciembre, 1994), pp. 15-96.
- RODRÍGUEZ, Isidro, *Memorias de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional*. Rodríguez y Aguilar, México, 1984, [Inédito].
- “Carlos Chávez: México no necesita doctores ni bachilleres en música”. *El Universal* (24 de julio 1929), sec. Noticias, ed. Ciudad de México.
- SEPTIÉN, V., *La educación privada en México (1903-1976)*. El Colegio de México, México, 1997.
- SIQUEIROS, David A., *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura moderna mexicana*. México, Siqueiros, 1978.
- Universidad Nacional Autónoma de México, “1929: autonomía, ya. El 10 de julio Portes Gil promulga la Ley Orgánica de la Universidad, que entra en vigor el día 26”. *Gaceta UNAM*, Suplemento especial 12 (22 de julio, 2019) [En línea]: <https://www.gaceta.unam.mx/1929-autonomia-ya/> [Consulta: 5 de septiembre, 2020].
- ZANOLLI, Betty, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*. Instituto Nacional de Bellas Artes/Conservatorio Nacional de Música, México, 2017, vol. 1.

SIN PENTAGRAMA: EL ALCANCE DE LA MUSICOGRAFÍA BRAILLE, MÁS ALLÁ DE LA CONDICIÓN VISUAL DEL INTÉRPRETE —UNA PROPUESTA DE LECTURA INTERACTIVA—

LORENA MARÍA PEUGNET DÍAZ

Tres bemoles, 6/8. Mano derecha: 5.^a octava - Do, Sol, negras con punto. Mano izquierda: 4.^a octava - Do, Mi, Re, Do, corcheas; 3.^a octava - Do, Re, corcheas. Espacio para cambio de compás.

INTRODUCCIÓN

La musicografía braille es el sistema de lectoescritura creado por Luis Braille (1809-1852) en Francia, a mediados del siglo XIX, con el objetivo de representar los signos de la música mediante puntos para el uso de las personas ciegas. Una de las principales diferencias con la notación en tinta, es que la musicografía braille no utiliza pentagrama: si para representar el texto musical usáramos como referencia un espacio, se podría decir que la musicografía braille equivaldría —de algún modo— a la señalización de notas e indicaciones musicales por medio de coordenadas, mientras que la partitura en tinta correspondería a una representación gráfica más parecida a un mapa o a un plano.

Cabe decir que la musicografía braille puede ser utilizada tanto por personas con discapacidad visual como por personas que ven. Siguiendo esa idea, en este artículo revisaré el alcance que dicho sistema tiene más allá de la condición visual del intérprete y para ello usaré como referencia la *Guía básica de musicografía braille a “primera vista”*, que diseñé a partir de mis investigaciones al respecto y tomando en cuenta mi práctica como intérprete visual de clavecín. Dicho texto busca sentar las bases para que cualquier persona interesada —sin importar su condición visual— pueda conocer y usar el sistema de musicografía braille. Ahí planteo los fundamentos de esta propuesta de una forma clara y amena, simplificando el contenido para acercarlo a nuevos lectores. De esta manera, busco incentivar el uso del sistema y transformar la aproximación a su aprendizaje. En primer lugar, proponiendo esta práctica como un recurso para los músicos de diversas disciplinas, de todos los niveles y condiciones visuales; y en segundo lugar, recordando su importancia como herramienta de autonomía para los concertistas y los estudiantes con discapacidad visual.

Como sabemos, el sistema de musicografía braille fue creado para personas ciegas, *à l’usage des aveugles*; entonces, mi acercamiento resulta ser una forma innovadora de transmitir el recurso tifológico en cuestión. Es común que los espacios o técnicas se adapten de personas sin discapacidad sensorial a personas con discapacidad

sensorial, y en esta ocasión planteo lo opuesto. A esto, hay que añadir que una de las principales bondades de la práctica musical a través de este sistema de puntos es la abstracción conceptual que fomenta su uso, así como el recableado de las conexiones neuronales que se induce durante el proceso de aprendizaje de esta forma de “ver” la notación y cómo se configura la memoria del texto musical ulteriormente.

Vale comentar que en mi camino por aprender y aplicar el sistema mencionado, encontré de frente, su gran complejidad. Entre las cosas que más llamaron mi atención fue toparme con explicaciones inextricables. Por ejemplo, dentro del reconocido, necesario y muy completo, *Manual Internacional de Musicografía Braille*, publicado en 1992,¹ hallé explicaciones y sobre todo ejemplos, cuyos conceptos servían más a personas que ya dominaran el manejo de la musicografía; o quizá, que dicha publicación no necesariamente era una fuente para el aprendizaje desde la base. ¿Dónde aprenderla, entonces? Acudí, en varias ciudades de España, a seminarios, conferencias y prácticas sobre musicografía braille, pero sólo resultaron confusas para mí. Pasé horas con los manuales oficiales internacionales y comprendí algunas bases.

Sin embargo, no fue sino hasta que el pianista, compositor y profesor ciego Raúl Thais Antequera, de España, se sentó conmigo al piano, con una partitura de John Stanley (1712-1786) en dedos, que comprendí orgánicamente el criterio y el funcionamiento de la musicografía braille. Después de algunas sesiones y mucha paciencia pude por fin comenzar a transcribir para mi instrumento, sin tener que acudir a Raúl para resolver dudas cada tres compases. Durante esa etapa de estudio con el pianista español, noté que mis apuntes iban formando un útil documento de consulta rápida que me pareció emocionante compartir. Así que me di a la tarea de diseñar formalmente una guía que integrara la información básica requerida para comprender una partitura “a primera vista”, mediante explicaciones sencillas, tanto para leer como para escribir música en braille desde el primer acercamiento, pensada para concertistas o estudiantes sin importar su grado visual. Quiero agradecer aquí a Raúl Thais por su paciencia al resolver tantas dudas y por su generosidad al compartir estrategias de estudio conmigo.

Asimismo, invito a quien lea estas páginas a incursionar en la musicografía braille desde este momento. Confió en que la información aquí contenida le será suficiente para descifrar, hacia el final de este texto, tres compases de un concierto para clavecín. Si gusta, puede tener a la mano un papel “con pentagrama”.

MÁS ALLÁ DE LA CONDICIÓN VISUAL DEL INTÉRPRETE

Al decir “más allá de la condición visual”, me refiero a que la aproximación aquí planteada contempla a todas las personas sin importar la agudeza de su vista. Tengamos presente que existen diversas formas de ver: desde la visión completa hasta la ceguera. Según la Clasificación Internacional de Enfermedades² existen varias categorías

¹ Cfr. Bettye Krolick, *Nuevo manual internacional de musicografía braille*. Organización Nacional de Ciegos, Madrid, 1998.

² Cfr. Organización Mundial de la Salud, *Clasificación Internacional de Enfermedades*, 11.^a revisión. Estandarización mundial de la información de diagnóstico en el ámbito de la salud. [En línea]: <https://icd.who.int/es> [Consulta: 6 de enero, 2021].

de agudeza visual: visión completa o *cero vision impairment*; discapacidad visual leve o *mild vision impairment*; discapacidad visual moderada o *moderate vision impairment*; discapacidad visual severa o *severe vision impairment*; y ceguera o *blindness*. La agudeza visual se mide de forma no invasiva y el resultado muestra la capacidad del sistema visual para discriminar dos puntos de alto contraste en el espacio. Es importante mencionar que lo anterior tiene como condición que la dificultad para ver no pueda ser corregida por medio de cirugía o gafas.

SOBRE EL SISTEMA BRAILLE Y SU INVENTOR

Considero necesario recordar brevemente la estructura del sistema de lectoescritura en cuestión, así como algunos detalles sobre su inventor. Louis Braille (1809-1852) perdió la vista a los tres años de edad debido a un accidente, cuyas consecuencias se agravaron por una posterior infección en los ojos. Estudió en el Institut National des Jeunes Aveugles de París y aprendió a tocar el violonchelo y el piano. Además, fue organista de varias iglesias en dicha ciudad. En 1824, terminó el desarrollo de su invaluable y trascendente sistema, inspirado en propuestas anteriores como la de Valentin Haüy (1745-1822) o la de Charles Barbier de la Serre (1767-1841). En 1839, publicó el *Nouveau procédé pour représenter par des points la forme même des lettres, les cartes de géographie, es figures de géométrie, les caractères de musique, etc., à l'usage des aveugles*: un sistema para leer y escribir de manera autónoma y consensuada no sólo palabras, sino literatura musical. Hasta entonces —antes de la publicación y difusión de dicho sistema—, sólo aquellos compositores que contaron con amanuenses, editores, alumnos y mecenas lograron resguardar por escrito su patrimonio.

211 |

Así, en mi tesis doctoral propuse una nueva periodización dentro de la historia de la música, a la que he nombrado ‘música dictada’; este periodo va de 1325 (año probable de nacimiento de Francesco Landini), hasta 1824 (año de la muerte de Maria Theresia von Paradis). Esta última fecha coincide, presumiblemente, con la época en la que Louis Braille terminó de perfeccionar su sistema de lectoescritura. El nombre de este periodo está basado en una obviedad que vale la pena resaltar: antes de la invención de los ordenadores, sólo era posible escribir música de puño y letra, o —dictada— en caso de carecer de la vista. Otros detalles, sus compositoras-compositores y más especificaciones, pueden ser consultadas en mi tesis doctoral. Por ahora, centraré este artículo, *grosso modo*, en cómo funciona la musicografía braille y cómo usarla independientemente de la condición visual de la persona interesada.

Louis Braille murió en 1852, sin saber que su método, revolucionario y genial, sería reconocido y utilizado durante siglos en el mundo entero. En 1878, el sistema braille fue aprobado en el Congreso Internacional de París como el sistema universal para la enseñanza de los ciegos y perdura hasta nuestros días.

CONFIGURACIÓN DE PUNTOS

El sistema braille está estructurado en un cuadro generador, comúnmente llamado cuadratín o cajetín, que se compone de dos columnas con tres filas de puntos cada una. La posición de los puntos configura diferentes letras y signos musicales.

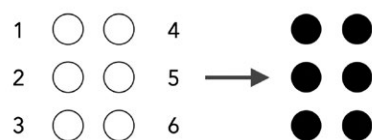


FIGURA 1. El cuadratín o cajetín de puntos: base del sistema braille.

Por ejemplo la letra *a* minúscula corresponde al punto 1, que a su vez representa el número 1, y para distinguir un carácter de otro, se colocan los puntos 3, 4, 5 y 6 antes del número. Así, la letra *d* se indica con los puntos 1, 4 y 5, el número 4 se indica en dos cuadratines, el primero con los puntos 3, 4, 5 y 6 y el segundo con 1, 4 y 5. Para indicar una nota Do con medida de corchea (u octavo) también se indican los puntos 1, 4 y 5. Si quisiéramos indicar que se trata de un Do blanca con punto lo haríamos como sigue: dos cuadratines, en el primero se indican los puntos de la nota + su duración (en el mismo cuadro) = 1, 3, 4 y 5; en el segundo se indica el puntillo con el punto 3.

Hasta ahora con la descripción de los puntos quizá no sea suficiente para comprender su configuración por lo que a continuación anoto el alfabeto en castellano, los principales signos de puntuación y los puntos generadores de las notas musicales. Más adelante, dentro de los principios de musicografía braille podrá encontrar, estimada persona lectora, un extracto de la *Guía básica de musicografía braille a "primera vista"* en la que se exponen gráficamente las medidas de las notas y su correspondencia en puntos braille.

212 |

·	:	..	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧	⠨	⠩	⠪	⠫	⠬	⠭	⠮	⠯	⠰	⠱	⠲	⠳	⠴	⠵	⠶	⠷	⠸	⠹	⠺	⠻	⠼	⠽	⠾	⠿	
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n																						
1	2	3	4	5	6	7	8	9																											
			Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si																										
⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧	⠨	⠩	⠪	⠫	⠬	⠭	⠮	⠯	⠰	⠱	⠲	⠳	⠴	⠵	⠶	⠷	⠸	⠹	⠺	⠻	⠼	⠽	⠾	⠿				
ñ	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z																							
			⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧	⠨	⠩	⠪	⠫	⠬	⠭	⠮	⠯	⠰	⠱	⠲	⠳	⠴	⠵	⠶	⠷	⠸	⠹	⠺	⠻	⠼	⠽	⠾	⠿	
			á	é	í	ó	ú																												
·	·	..	:	⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧	⠨	⠩	⠪	⠫	⠬	⠭	⠮	⠯	⠰	⠱	⠲	⠳	⠴	⠵	⠶	⠷	⠸	⠹	⠺	⠻	⠼	⠽	⠾	⠿
·	,	:	;	+	-	=	(	)																											
⠠	⠡	⠢	⠣	⠤	⠥	⠦	⠧	⠨	⠩	⠪	⠫	⠬	⠭	⠮	⠯	⠰	⠱	⠲	⠳	⠴	⠵	⠶	⠷	⠸	⠹	⠺	⠻	⠼	⠽	⠾	⠿				
¿	?	!	"	*	/	&	%	#	@																										

FIGURA 2. Alfabeto en braille.

PRINCIPIOS DE MUSICOGRAFÍA BRAILLE

Como vemos, la musicografía braille es el sistema de lectoescritura musical que se expresa por medio de la configuración de puntos braille y bajo criterios específicos que toman en cuenta el contexto en el que se sitúan sus signos. Entonces, ¿por dónde comenzar a identificar una partitura? Aquí algunos principios básicos.

El primer paso es identificar el encabezado, título de la obra, autor y cualquier otro texto relacionado con la obra. Abajo se encontrará la armadura, señalando la cantidad de alteraciones correspondiente. A partir de cuatro, se indica el signo de número seguido del respectivo sostenido o bemol. A continuación se presenta el compás: signo de número y la fracción oportuna.

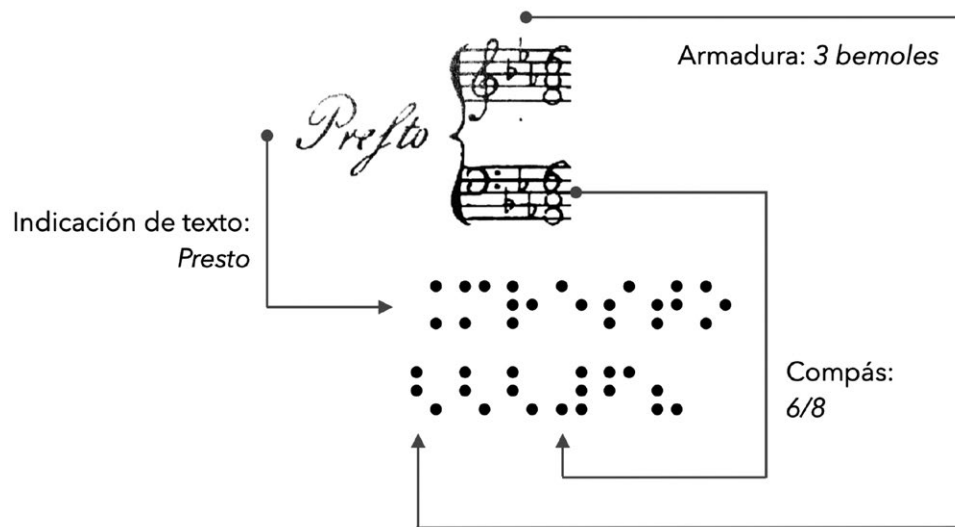


FIGURA 3. Ejemplo. Extracto de la *Guía básica de musicografía braille a "primera vista"*.



FIGURA 4. Alteraciones.

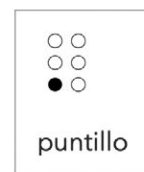
En instrumentos de teclado sigue la identificación de manos, puesto que no es muy común utilizar claves. Una vez reconocidos, estos signos encontraremos la nota. Aquí sus partes:

1. La octava a la cual pertenece.
2. Nota + duración (indicadas en el mismo cajetín).
3. Digitación (en caso de haberla).
4. Intervalo o cópula (en caso de tratarse de varias voces a la vez).

Especificación de la nota

El nombre de la nota se escribe en los cuatro puntos de arriba {

Las medidas, en los puntos de abajo →



Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Blanca (Mitad)	Fusa (Treintaidosavo)	Corchea (Octavo)	Garrapatea (Ciento treintaidosavo)			
Negra (Cuarto)	Semifusa (Sesentaicuatavo)	Redonda (Entero)	Semicorchea (Dieciseisavo)			

Ejemplo:

FIGURA 5. Notas. Extracto de la *Guía básica de musicografía braille a "primera vista"*.

Como se observa, en la Guía cada signo en braille está acompañado por su notación equivalente en tinta, posibilitando que el aprendiz visual reconozca rápida y cómodamente la correspondencia de los signos. Así, la transición de puntos braille en tinta a puntos táctiles fluye de manera natural, hasta que el estudiante o concertista visual es capaz de reconocer en el papel con relieve las figuras aprendidas. También es útil para que usuarios ciegos se familiaricen con el sistema de notación en tinta, por lo que gracias al conocimiento de los recursos de cada sistema de escritura musical se fomenta la comunicación.

Con la información anterior y un poco de calma, estimada lectora o lector, confío en que podrá descifrar el trozo musical que comparto a continuación (figuras 6A y 6B). Se trata de los tres primeros compases del Concierto núm. 4 en C menor, tercer movimiento: *Presto*, de John Stanley, publicado en Londres en 1775 como parte de

*Six Concertos for the Organ, Harpsichord or Forte Piano, with Accompaniments for two Violins and a Bass, Opus X.*³

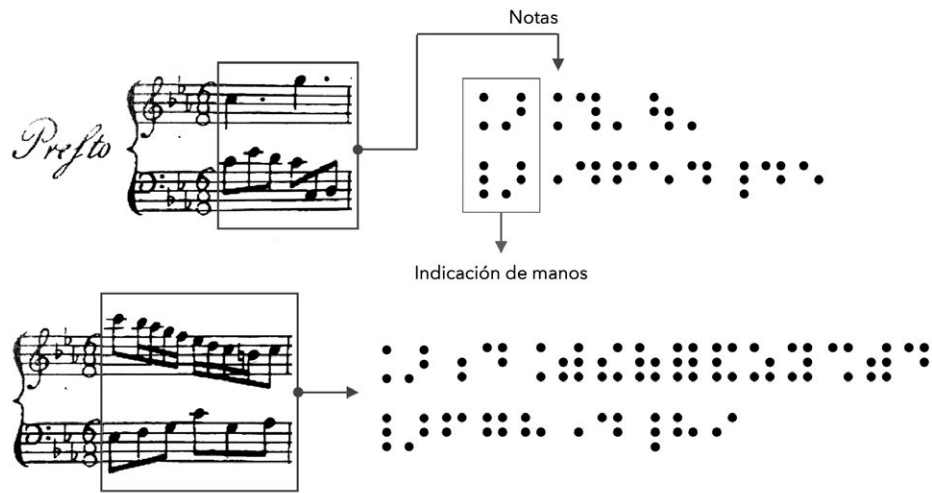


FIGURA 6A.

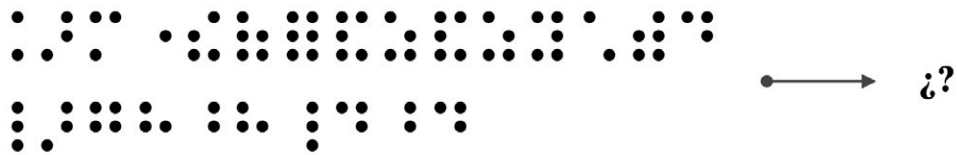


FIGURA 6B. ¿Qué indica el tercer compás? *Presto*, Concierto núm. 4 en C menor, John Stanley.

Ofrezco a continuación unos pentagramas para la transcripción del extracto de arriba:

Four sets of empty musical staves for transcription, each consisting of a grand staff (treble and bass clef) and a single-line staff below it.

³ Cfr. John Stanley, *Six Concertos for the Organ, Harpsichord, or Fortepiano (Opus X)*. Universidad de Oxford, Reino Unido, 1986.

CONCLUSIONES

Esta propuesta para que personas visuales utilicen un recurso creado para ciegos podría resultar paradójica. A pesar de ello, y con la idea de evidenciar la inclusión integral —social, cultural y artística—, es que me he decidido a darle la vuelta al paradigma tradicional de adaptar lo visual a la ceguera. De esta manera planteo la reflexión sobre cómo podemos aprender unos de otros sin importar nuestras diversidades sensoriales para la creación de conocimiento.

Desde mi experiencia, el proceso de aprendizaje de una partitura con puntos en relieve puede resultar provechoso, a la vez que desafiante, para un intérprete visual. Sin embargo, puedo atestiguar que aprender mediante musicografía braille aporta una aproximación artística profunda a la teoría musical, el “dibujo” melódico y la construcción armónica de una obra. Es sabido que varias metodologías para memorizar partituras considera el análisis armónico y formal, así como la comprensión horizontal de las voces y la repetición consciente de la pieza. No obstante, mi propuesta contempla que un usuario visual, practicante de musicografía braille, ejercite áreas cognitivas por encima de las que utiliza cotidianamente. Así, su sensibilidad táctil y su percepción sensorial, espacial y corporal se agudizan, junto con su comprensión estructural de la música. Todo ello, mientras se propicia la creación de nuevas conexiones neuronales que fomentan la creatividad y las capacidades artísticas. Aunque pueda parecer evidente, no está de más señalar que en esta práctica también se requiere un ejercicio continuo de la memoria, tanto con las reglas y uso del sistema como con el ejercicio interpretativo. Cabe decir que aprender una obra en musicografía braille no necesariamente garantiza el éxito concertante ni el recuerdo permanente.

Como cierre, para complementar y resaltar desde otra perspectiva la pertinencia de la propuesta que he desarrollado en estas páginas, mostraré algunas de sus bases en materia legislativa y humana. Por ejemplo, el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos —en su resolución de París, del 10 de diciembre de 1948— estipula el derecho a “tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.” Considero que para la participación plena de un individuo en la sociedad es conveniente contar con múltiples recursos de comunicación y creatividad. Además, resulta que también el derecho a la educación es universal, por lo que hacer uso de él en un terreno inclusivo resulta por demás conveniente.

Otro referente importante es la Convención de Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDPD): el más importante tratado internacional en materia de derechos humanos de las personas con discapacidad en lo que va del siglo XXI. Entró en vigor el 3 de mayo de 2008 y en él se afirma categóricamente: “Los Estados Miembros que la han suscrito aceptan promover, proteger y garantizar el disfrute pleno y equitativo de los derechos humanos y las libertades fundamentales por las personas con discapacidad, así como el respeto sistemático de su dignidad inherente”.⁴

⁴ México firmó la CDPD el 30 de marzo de 2007 y la ratificó el 17 de diciembre de 2007.

Por lo tanto, es absolutamente relevante aprender nuevas formas de comunicación, pues nos queda un largo camino por delante: “Aunque muchos países han empezado a adoptar medidas para mejorar la vida de las personas con discapacidad, es mucho lo que queda por hacer”.⁵

Espero haber conseguido sembrar la inquietud por aprender musicografía braille. Considero provechosa esta práctica creativa y académica —al menos como experiencia formativa—, pues encuentro que será interesante y valiosa, más allá de la investigación *per se*, como un recurso práctico y enriquecedor para los colegas músicos. Otro de los anhelos con los que me despido, es haber evidenciado la pertinencia de compartir y usar recursos —ya sea creados para personas ciegas o viceversa— para enriquecer las herramientas de cualquier músico, y me atrevo a decir que de cualquier persona, si ampliamos el espectro, con la finalidad de fomentar la inclusión humana desde muchos ángulos y con el mayor conocimiento posible.

REFERENCIAS

- ALLER PÉREZ, Juan, *Manual simplificado de musicografía braille. Versión para usuarios no ciegos*. Organización Nacional de Ciegos Españoles, Madrid, 2001, 187 pp.
- BRAILLE, Louis, *Nouveau procédé pour représenter par des points la forme même des lettres, les cartes de géographie, es figures de géométrie, les caractères de musique, etc., à l'usage des aveugles: Édition de 1839*. Nielrow Editions, Paris, 2016, 44 pp.
- BURGOS BORDONAU, Esther, *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España, 1830-1938*. Organización Nacional de Ciegos Españoles, Madrid, 2004, 430 pp.
- KROLOCK, Bettye, *Nuevo manual internacional de musicografía braille*. Organización Nacional de Ciegos, Madrid, 1998.
- Organización Mundial de la Salud, Clasificación Internacional de Enfermedades, 11.ª revisión. Estandarización mundial de la información de diagnóstico en el ámbito de la salud [En línea]: <https://icd.who.int/es> [Consulta: 6 de enero, 2021].
- Organización Mundial de la Salud, *Informe mundial sobre la discapacidad*, Organización Mundial de la Salud/Banco Mundial, s.l., 2011, 348 pp.
- PEUGNET DÍAZ, Lorena, *Guía básica de musicografía braille a “primera vista”*. Universidad Politécnica de Valencia, España, 2020, [Tesis].
- PEUGNET DÍAZ, Lorena, *Producción cultural inclusiva: música, patrimonio histórico, diseño estratégico y diversidad visual. Una investigación performativa y transdisciplinar (México/España siglo XXI)*. Universidad Politécnica de Valencia, España, 2020, [Tesis].
- Secretaría de Relaciones Exteriores, Convención de Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad Firmada por México el 30 de marzo de 2007 y la ratificada el 17 de diciembre de 2007 [En línea]: <http://sre.gob.mx/sre-docs/dh/docsdh/informes/perdiscapacidad.pdf> [Consulta: 6 de enero, 2021].
- STANLEY, John, *Six Concertos for the Organ, Harpsichord, or Fortepiano (Opus X)*. Oxford University Press, Reino Unido, 1986, 46 pp.

⁵ Cfr. Organización Mundial de la Salud, *Informe mundial sobre la discapacidad*, s.l., Organización Mundial de la Salud/Banco Mundial, 2011.

LA EDUCACIÓN MUSICAL ESPECIAL: UNA NECESIDAD EN LA NUEVA ESCUELA MEXICANA

ALEJANDRO JONATHAN MADRID BARCELATA

INFLUENCIA DE LA MUSICOTERAPIA Y LA EDUCACIÓN MUSICAL ESPECIAL

218 |

Es de destacarse que el fomento a las actividades de salud alternativas con finalidades terapéuticas ha alcanzado a las instituciones formativas, universidades y diferentes centros y asociaciones que se caracterizan en inducir a las personas en aspectos socioemocionales, psicoeducativos, de desarrollo personal y humano, sobre todo de una mejora en la calidad de vida social, laboral y afectiva. Una de estas “alternativas” terapéuticas en el campo de la música la hayamos como “musicoterapia”, la Real Academia Española define a esta ciencia como el “empleo de la música con fines terapéuticos, por lo general psicológicos”. Sin embargo, la puesta de esta modalidad en cuestión educativa, ha implicado desde hace varios años la preparación de alumnos y profesionistas de la salud dentro de las universidades, un claro ejemplo son Estados Unidos, Argentina, y España.

Comenzamos a encontrar posibilidades entre atención especial y atención educativa acompañado de la música o la educación musical, esto define una posible inducción a que las escuelas adopten un sistema o plan de estudios que contemple la preparación de alumnos en universidades con miras hacia la rama de la Educación Especial. De acuerdo con esto:

la educación musical especial pone a las personas con discapacidad al centro del proceso de aprendizaje los objetivos son eminentemente didáctico-musicales y se realizan las adaptaciones curriculares necesarias para conseguir el aprendizaje musical de esta población a fin de desarrollar habilidades básicas relacionadas con el hecho estético-musical, la sensibilidad musical y la receptividad al fenómeno sonoro con el fin de provocar respuestas de índole musical específica (cantar, marcar el pulso, tocar instrumentos, etc.).¹

¹ Patricia Sabbatella, “Intervención musical en el alumnado con necesidades educativas especiales: delimitaciones conceptuales desde la pedagogía musical y la musicoterapia”. *Tavira*, 20 (enero, 2005), pp. 123-139.

Pensar en la formación de alumnos en universidades de estudios musicales hacia una vertiente a la salud, como lo es la musicoterapia, podrá anticipar y motivar la mejora de una atención musical terapéutica aplicada de manera temprana a los educandos de preescolar, primaria y secundaria “ello también contribuye una mejor educación musical desde los primeros niveles educativos y la influencia que ejerce la música a través de los medios de comunicación social”.²

LA MUSICOTERAPIA EN MÉXICO

Como un breve antecedente, desde los años cincuenta se reconoce a la musicoterapia como una profesión (American Music Therapy Association [AMTA]). Según la World Federation of Music Therapy:

la musicoterapia es el uso profesional de la música y sus elementos como una intervención en ambientes médicos, educativos y cotidianos con individuos, grupos, familias o comunidades, buscando optimizar su calidad de vida y mejorar su salud física, social, comunicativa, emocional e intelectual y su bienestar. La investigación, la práctica, la educación y la instrucción clínica en la musicoterapia están basados en estándares profesionales según los contextos culturales, sociales y políticos.³

Teniendo así la musicoterapia, a su paso por la humanidad, a uno de los investigadores más destacados, Kenneth Bruscia,⁴ quien plantea:

la musicoterapia tiene una doble identidad como *disciplina* y *profesión*. Como disciplina es un cuerpo organizado de conocimientos y prácticas esencialmente relacionado con el proceso por el cual el terapeuta utiliza la música para ayudar al paciente a mejorar o recuperar la salud; y como profesión es un grupo organizado de personas que comparten, utilizan y producen adelantos en ese cuerpo de conocimiento y prácticas a través de su trabajo como clínicos, educadores, supervisores, teóricos o investigadores.⁵

En México, algunos centros hospitalarios o centros culturales consideran a la musicoterapia como un ciencia seria, puesto que la definen como un proceso de sanación físico, intelectual, espiritual y psicológico, mientras que en diversos países europeos y latinoamericanos ya es parte de un currículo educativo, esto se refleja en que si alguna persona profesional quisiera estudiar o realizar algún certificado en musicoterapia, sólo podría encontrar diplomados en clínicas privadas o en institutos particulares sobre musicoterapia, pero no en instituciones públicas. En cambio, en Sudamérica existen

² José I. Palacios Sanz, “El concepto de musicoterapia a través de la historia”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 42 (diciembre, 2001) pp. 19-31

³ The World Federation of Music Therapy, WFMT [En línea]: <https://www.wfmt.info/wp-content/uploads/2014/05/SPANISH-NEW-What-is-music-therapy.pdf> [Consulta: 6 de abril, 2020].

⁴ Cfr. Kenneth Bruscia, *Definiendo musicoterapia*. Amarú, España, 1997.

⁵ Cfr. Patricia L. Sabbatella *et al.*, “Perspectiva Contemporánea de la Musicoterapia en España (2000-2018)”. *Sonograma Magazine*, 38 (abril, 2018).

licenciaturas y maestrías, y en Europa se fundó la Federación Mundial de Musicoterapia, además de que se imparten doctorados en diversas universidades.

Mientras que los docentes de educación especial o músicos que aplican algunas técnicas de musicoterapia cuentan con muy poco apoyo, pues sus proyectos no son sustentados por académicos ni solventados por instituciones de carácter estatal o federal. Ello provoca que sus capacitaciones sean solventadas con el propio sueldo de docente para buscar un certificado en instituciones privadas que, si bien están avaladas por asociaciones internacionales, no dejan de implicar una alta inversión en donde aún hay muy poco campo de trabajo explorado.

PROPUESTA PARA EL EJERCICIO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL ESPECIAL EN LAS ESCUELAS DE EDUCACIÓN BÁSICA

La educación musical especial y la musicoterapia no se han definido concretamente como un grado (maestría/especialidad) en las universidades de México o de acompañamiento en el desarrollo académico de los alumnos, como resultado el educador musical se enfrenta en la vida laboral ante niños/personas adultas con necesidades educativas especiales (NEE), ante instituciones geriátricas y no se le prepara para atenderlos adecuadamente. Sigue adecuaciones con apoyo de la educadora especial o un terapeuta, por ello se propone que el alumno, el docente y el profesionista en la salud, a través del compromiso profesional del educador musical establezcan un Taller de Expresión Musical para Niñas y Niños con Discapacidad en escuelas de educación básica (inicial, preescolar, primaria, secundaria). Entre más preparado este un estudiante de música, un profesionista de la salud, un terapeuta participando:

en actividades musicales del alumnado con NEE o personas adultas con discapacidad, dice Sabbatella, que no solamente alcanza el ámbito específico de la educación musical especial o de la musicoterapia educativa, sino que el trabajo interdisciplinar y colaborativo entre el maestro especialista en educación especial, el maestro especialista en educación musical y el musicoterapeuta resulta altamente eficaz a fin de planificar las intervenciones educativas y organizar los materiales musicales necesarios para abordar las necesidades concretas del alumnado/paciente.⁶

Mateos Hernández describe que la música puede ser usada como una herramienta educativa o terapéutica por otros profesionales, aunque existe el rol del especialista en musicoterapia o musicoterapeuta:

siempre y cuando se tengan presentes las capacidades y limitaciones, tanto las nuestras (profesionales personales, contextuales, etc.) como de los niños con los que intervengamos. En la intervención con música no existen fórmulas universales pues cada actividad es única e irrepetible. Ser conscientes de las variables contextuales del entorno en el

⁶ Cfr. Patricia Sabbatella, "Intervención musical...", ed. cit.

que nos movemos será una garantía de que estamos empleando la música de manera adecuada.⁷

UNIVERSO DEL TALLER DE EXPRESIÓN MUSICAL PARA NIÑOS CON NEE

La discapacidad en México

A propósito de la conmemoración del Día del Niño, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía difunde información sobre algunas características de la población de niños y adolescentes con discapacidad en México, entendiendo que representa un grupo de población mayormente vulnerable y que requiere especial atención.⁸

En México residen 29 300 000 son niños y adolescentes de cinco a 17 años. De esta población, poco más de 580 000 (2.0 %) presenta alguna discapacidad. Resultados de la ENADID 2018 muestran que actividades como aprender, recordar o concentrarse (40.1 %); ver, aunque use lentes, (32.6 %); y hablar o comunicarse (30.2 %) son las de mayor prevalencia de discapacidad en este grupo de población. Mientras que escuchar, aunque use aparato auditivo, (11.3 %) y actividades motrices como mover o usar brazos o manos (10.9 %) son las actividades menos declaradas.

Política incluyente

Estrategia Nacional de Educación inclusiva⁹

La Estrategia Nacional de Educación Inclusiva (ENEI),¹⁰ es una respuesta a la lógica de exclusión social y educativa que ha prevalecido durante décadas. El acceso pleno a los servicios educativos es uno de los problemas fundamentales a resolver, producto del abandono y rezago a al que ha estado sujeto el sector social durante décadas de gobiernos que no han priorizado el aprendizaje de niños, adolescentes y jóvenes. Rezago en el sector educativo que se ha reflejado en carencia de oportunidades para ingresar a un centro escolar, carencia de una planeación para la formación inicial y continua de docentes que contribuyan al logro de los aprendizajes de los educandos, y una infraestructura educativa en pésimas condiciones. A ello se suman factores como pobreza, desigualdad, inseguridad y discriminación que inciden de manera directa en el acceso, permanencia y egreso de los estudiantes, limitando las posibilidades de un trayecto académico que posibilite mejorar sus condiciones de vida.

⁷ Luis Alberto Mateos Hernández, “Musicoterapia aplicada a la comunicación del parálítico cerebral”, en *Actas del XX Congreso Nacional de la Asociación Española de Logopedia, Foniatría y Fonoaudiología*. Barcelona. AELFA, España, 1998 [En línea]: https://www.researchgate.net/profile/Luis_Alberto_Mateos-Hernandez/publication/310646151_musicoterapia_aplicada_a_la_comunicacion_del_paralitico_cerebral/links/5834a23e08ae102f07395edc/musicoterapia-aplicada-a-la-comunicacion-del-paralitico-cerebral.pdf [Consulta: 3 de abril, 2020]

⁸ Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Comunicado de Prensa, núm. 164/20. 28 de abril de 2020 [En línea]: https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2020/EAP_Nino.pdf [Consulta: 7 de agosto, 2020].

⁹ Acuerdo Educativo Nacional, *Estrategia Nacional de Educación Inclusiva*. Secretaría de Educación Pública, México, 2019, pp. 5 y 6.

¹⁰ *Idem*.

La ENEI es la posibilidad real de lograrlo y es el punto de partida para el diseño, elaboración, aplicación y seguimiento de políticas del Estado mexicano, donde su construcción será constante para adecuarse a las necesidades que requieran nuestros niños, adolescentes y jóvenes.

Educación Inclusiva ENEI¹¹

Para lograr cambios importantes, el sistema educativo debe fortalecerse con una perspectiva de inclusión. La inclusión defiende el replanteamiento de la función de la escuela para dar cabida a toda persona, con independencia de sus características o condiciones. Se sustenta en el reconocimiento de la igualdad de todas las personas, en dignidad y en derechos, el respeto a las diferencias, la valoración de cada estudiante, el compromiso con el éxito escolar, el énfasis en aquellos que enfrentan mayores desventajas sociales; el combate a cualquier forma de discriminación, y la transformación de las políticas, las culturas y las prácticas de cada centro educativo. Lo anterior, nos permite hablar, no sólo de inclusión, sino de educación inclusiva.

MÉTODOS COMUNICATIVOS Y MUSICALES PARA QUE LA EDUCACIÓN MUSICAL ESPECIAL SEA EFICAZ

222 |

La comunicación no sólo es con el oído, lengua, ojos, escritura, la comunicación es todo el cuerpo humano. Si la comunicación no llega del maestro al alumno, no existe tal comunicación, hay que incluir la música como un medio más de comunicación. Un musicoterapeuta o un educador especial y de música debe tener conocimiento y dominio de los temas, debe involucrarse con el trabajo y esfuerzo que implica comunicarse en su medio. La manera de incluir una teoría musical-terapeuta sería proporcionar una herramienta sólida, clara y sencilla al alumno y que lo prepare suficientemente para su labor profesional.

Metodología para la intervención en musicoterapia

Se pueden encontrar los siguientes y otros métodos de intervención en musicoterapia en L. A. Mateos Hernández.¹² El método Nordoff-Robins se basa en la improvisación para buscar contacto y comunicación individualizada, que emplea para reflejar el aquí y ahora de una persona, generando intercambios musicales. Requiere la intervención de un pianista y un asistente. La primera sesión es siempre una toma de contacto para valorar las respuestas, reflejando y apoyando todas sus intervenciones de forma musical. Es necesario que el musicoterapeuta domine el lenguaje musical y distintos instrumentos y recursos.

Aunque existe el rol del especialista en musicoterapia o musicoterapeuta, la música puede ser usada como una herramienta educativa o terapéutica por otros profesionales, siempre y cuando se tengan presentes las capacidades y limitaciones, tanto

¹¹ *Ibid.*, pp. 8 y 9.

¹² Cfr. Luis Alberto Mateos Hernández, "Metodologías de intervención en musicoterapia", en *Actas I Congreso Nacional de Creatividad, Cerebro y Música*. Publicaciones Universidad de Valladolid, España, 2002.

las nuestras (profesionales, personales, contextuales, entre otras), como de los niños con los que intervengamos.

En la intervención con música no existen fórmulas universales pues cada actividad es única e irrepetible. Ser conscientes de las variables contextuales del entorno en el que nos movemos será una garantía de que estamos empleando la música de manera adecuada.¹³

La necesidad de la inclusión a través de la música en la nueva escuela mexicana

Los sistemas educativos sólo pueden ser genuinamente inclusivos si todos sus centros educativos son capaces de reconocer que la exclusión no es un problema de los educandos, sino de las barreras del sistema. La educación inclusiva:

- a) Debe estar diseñada para acoger a comunidades educativas inherentemente diversas y atender las diferentes expresiones de esa diversidad, no sólo las más visibles.
- b) Es el eje alrededor del cual ha de estructurarse todo el sistema educativo, no sólo es un tema transversal.
- c) Promueve una forma de convivencia basada en el valor de la diversidad, que ofrece al alumnado y a toda la comunidad escolar oportunidades para aprender a relacionarse con respeto y valorar a todas las personas, a través de la eliminación de estereotipos, prejuicios, segregación, exclusión o cualquier otra práctica discriminatoria.

223 |

Transformar el sistema educativo y el conjunto de los centros educativos requiere establecer nuevos referentes en cuanto a políticas, culturas y prácticas pedagógicas, entre otras, que permitan identificar las barreras para el aprendizaje y la participación (BAP).¹⁴ La adaptación de una clase de música en preescolar para niños con NEE, es necesaria, es enriquecedora y ajustable a cada escuela y alumno; se fundamenta en los aprendizajes esperados del documento Nuevo Modelo Educativo¹⁵ y éstos permiten una transversalidad.

Los objetivos que se propusieron en el Taller de Expresión Musical que se realizó se enlistan a continuación:

Expresión musical:

- Produce sonidos al ritmo de la música con distintas partes del cuerpo, instrumentos y otros objetos.
- Crea y reproduce secuencias de movimientos, gestos y posturas corporales con y sin música, individualmente y en coordinación con otros.

¹³ Cfr. L. A. Mateos Hernández, *Musicoterapia aplicada a la comunicación...*, ed. cit.

¹⁴ AEN, *Estrategia Nacional...*, ed. cit., p. 10.

¹⁵ Secretaría de Educación Pública, *Nuevo Modelo Educativo*. SEP, México, 2017 [En línea] <https://www.gob.mx/sep/documentos/nuevo-modelo-educativo-99339> [Consulta: 21 de enero, 2020].

- Comunica emociones mediante la expresión corporal.
- Baila y se mueve con música variada, coordinando secuencias de movimientos y desplazamientos.
- Apreciación musical.
- Relaciona los sonidos que escucha con las fuentes sonoras que los emiten.
- Escucha piezas musicales de distintos lugares, géneros y épocas, y conversa sobre las sensaciones que experimenta.
- Selecciona piezas musicales para expresar sus sentimientos y para apoyar la representación de personajes, cantar, bailar y jugar.

ACTIVIDADES PARA ATENDER A NIÑOS CON NEE DENTRO DEL TALLER DE EXPRESIÓN MUSICAL

Propuesta de secuenciación de actividades: fases preparatorias¹⁶

Caldeamiento (fase expresiva)

Es el momento inicial de adaptación a la sala de trabajo, a los estímulos sensoriales que se pueden percibir en ella, entre otros. El cuerpo de los niños suele expresar la necesidad de un cierto tiempo de adaptación al espacio físico, que les predispone para trabajar.

Motivación para la sesión (fase receptiva)

Surge de forma espontánea cuando los diferentes miembros del grupo-clase se dan cuenta de que están ahí, en ese momento, para hacer algo. Es el momento en el que disminuye el volumen sonoro y poco a poco van orientando la mirada al adulto. Ante esta percepción positiva cualquier propuesta será percibida con interés y curiosidad. La motivación puede ser verbal, musical —sin explicación verbal—, gestual o las combinaciones de éstas. Nuestra comunicación no verbal (caras, gestos, entre otros) puede ser determinante para conseguir la implicación de los alumnos.

Fases de actividades

Actividades sonoro-musicales de activación corporal consciente (fase expresiva)

Estas actividades están orientadas a ayudar al niño a regular su movimiento corporal de forma intencional guiado por el sonido o la música. El objetivo principal es desbloquear las tensiones neuromusculares del cuerpo para movilizar la energía corporal y hacerla consciente. En esta fase no hay que forzar la capacidad de activación motriz hasta el punto de llegar a generar un cansancio acusado. Es preferible estar atentos a los indicadores de que están empezando a cansarse físicamente para ir preparando la finalización de actividades de esta fase y pasar a las de desarrollo perceptivo.

¹⁶ Luis Alberto Mateos Hernández, *Actividades musicales para atender a la diversidad*. Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación, España, 2004, 144 pp.

Actividades sonoro-musicales de desarrollo perceptivo (fase receptiva)

Cuando la activación corporal ya está conseguida es mucho más fácil dirigir la atención perceptiva de los niños hacia estímulos auditivos, visuales, táctiles, entre otros con el fin de que tomen conciencia de ellos y los exploren: sonidos que se perciben en ese momento, sensaciones presentes de peso, temperatura, colores que se perciben en el espacio físico o en la ropa de los compañeros, entre otros. Es también un momento especialmente bueno para entrenar las subfunciones de la percepción auditiva: localizar auditivamente, asociar, organizar secuencias auditivas, escucha selectiva, memoria auditiva (sonora, verbal y musical), figura-fondo auditivo, discriminación de sonidos diversos, análisis y síntesis auditivos, entre otros.

Actividades sonoro-musicales de relación con el otro (fase expresiva)

Esta es la fase más importante desde el punto de vista de las posibilidades que ofrece. Podríamos decir que el tiempo empleado en las dos fases anteriores ha estado dedicado principalmente a que los niños puedan autoafirmarse ante sí mismos y puedan consolidar en ellos un poco más la imagen positiva de sí mismos. Ahora el tiempo dedicado a esta fase integra lo previo en un nuevo reto: trabajar la relación del yo con el otro. Esto puede suponer expresar, compartir, complementarse, cooperar, conocerse, tomar decisiones, resolver conflictos juntos, entre otros.

Actividades sonoro-musicales de representación y simbolización (fase receptiva)

Llegado este momento, es importante que los niños puedan dejar constancia de sus vivencias que las evoquen, representen, busquen símbolos que vinculen con aquello que han vivido o descubierto en la sesión, entre otros.

225 |

Actividades de despedida (fase expresiva)

Aquí cabe cualquier actividad (sonoro-musical o no) que prepare para la despedida afectiva del grupo cuando va a concluir la sesión. Esta actividad de despedida afectiva puede oscilar desde el simple gesto de abrir la puerta de la sala para que empiecen a entrar sonidos del exterior e ir anticipando el cambio de espacio físico hasta el canto de una canción para despedir uno a uno a todos los participantes.

Descripción de la aplicación del proyecto de Taller de Expresión Musical para Niños con NEE

Objetivos esperados:

- Favorecer la capacidad de expresión verbal y no verbal.
- Estimular y desarrollar habilidades sensoriales, perceptivas y motrices.
- Desarrollar interés por el entorno sonoro-musical.
- Favorecer el desarrollo de las capacidades de atención, percepción y memoria.
- Expresar estados de ánimo a través de la música.
- Mejorar la capacidad de comunicación.¹⁷

¹⁷ P. Sabbatella, "Intervención musical...", ed. cit., pp. 123-140.

Sesiones: una sesión a la semana de 30 a 40 minutos aproximadamente. En horario escolar martes y jueves 12:00 a 12:40 horas para estimular una reacción a la salida del jardín que permite descansar el estrés y el cansancio de las actividades que ya tuvieron en el aula. Permitiendo que en el año existan 12 sesiones de trabajo a lo largo del ciclo escolar.

Participantes: padres de familia, educadores de especial, docentes de Música, alumnos con NEE (USAER).

Metodología: las sesiones serán dirigidas y apoyadas por docentes de USAER y el profesor de enseñanzas musicales. Las sesiones se realizan con los padres de familia para controlar y relajar el comportamiento de su hijo. Al final de las sesiones se hará una breve retroalimentación y observación con los padres de familia y los alumnos con NEE para registrar sus impresiones. La estructura de todas las sesiones seguirá este sencillo guion:

- Bienvenida: recibir al niño y anticipar la actividad de la sesión enmarcándola temporalmente (por ejemplo, hoy es martes 15 de octubre, llueve). Canción de bienvenida o inicio de la sesión.
- Contenido específico de la sesión: desarrollo de la actividad programada.
- Despedida: completar la agenda con lo que hemos hecho en la sesión. Canción de despedida.¹⁸

226 | Espacio: biblioteca, área de cantos y juegos.

Recursos: música, instrumentos musicales, material reciclado, material didáctico, colchonetas, manta, almohada, difusor de aceites esenciales.

Propósito general: utilizar la música, el canto, el ritmo, el movimiento, técnicas de estimulación de lenguaje para desarrollar la comunicación, estimular y desarrollar habilidades sensoriales, perceptivas y motrices en niños con NEE pertenecientes al jardín de niños, a fin de emprender a través de ellos el proceso de evaluación de los aprendizajes esperados en el Organizador Curricular de Expresión y Apreciación Musical, en el Área de Desarrollo Personal y Social de acuerdo al Nuevo Modelo Educativo 2018 de la Secretaría de Educación Pública.

Propósitos específicos:

- Adquirir a través de la observación y el registro del formato de evaluación de conocimientos y resultados, información sobre los procesos evolutivos y las etapas fundamentales del desarrollo psico-educativo y de la expresión musical para mejorar la interacción social y familiar de niños inscritos en USAER.
- Desarrollar actividades lúdicas, musicales, creativas, basadas en el sonido, ritmo, melodía y en los ordenamientos rítmicos e intelectuales, mediante estrategias que lleven a los niños con NEE a descubrir posibilidades de expresión emocional y comunicación a fin de mejorar el proceso enseñanza-aprendizaje y la práctica docente.

¹⁸ Cfr. Alba Morante Zarzosa. *Propuesta de intervención de musicoterapia aplicada a alumnos con autismo* (dir. José Ignacio Palacios Sanz). Universidad de Valladolid, España, 2013, 76 pp. [Máster de Psicopedagogía].

Logros alcanzados

En el Taller que se realizó con niños matriculados en preescolar, por los especialistas de USAER y el maestro de enseñanza musical, fue una experiencia musical favorable en el contexto de la educación preescolar. Con la participación de sus padres de familia se logró una comprensión profunda sobre las enfermedades y barreras de aprendizaje que sus hijos presentan, además, este taller permitió a los padres de familia descubrir otra forma de comunicarse para mejorar los lazos familiares. También se concientizaron sobre la importancia de usar la música en casa para mejorar las habilidades comunicativas, cognitivas, artísticas y sociales que garantizan la autonomía de sus hijos.

Esta actividad se logró con escasos recursos económicos y con los que contaba el propio plantel educativo, con el fin de demostrar que es posible realizarla dentro y fuera del plantel educativo.

Lista de logros según los propósitos generales y específicos del proyecto:

- Incorporación a los proyectos pedagógicos del plantel escolar para innovar el uso de la música más allá de ejercitar destrezas motrices y musicales. Adaptación en los Planes Pedagógicos del Aula de USAER, para lograr el reconocimiento escolar del proyecto en las acciones de mejora en el aprendizaje del centro escolar donde se elaboró.
- Se descubrió el potencial de investigación con respecto a la formación y preparación profesional para la atención de los alumnos con discapacidad en escuelas públicas; la investigación se realizó de manera práctica, a través de la observación orientada a resolver las limitaciones auditivas, perceptivas y de ejecución en los alumnos.
- Se diseñaron estrategias de evaluación para sustentar los alcances del Taller.

227 |

Gracias al apoyo e interés de los padres de familia y de la comunidad educativa en general se comprobó que la aplicación de la experiencia educativa de la educación musical especial como complemento extraescolar para nuestros alumnos, mejora la intervención docente detallando sus propias estrategias o actividades para guiar el proceso musical de los alumnos con NEE. Se ha propuesto la articulación y transversalidad de artes como la danza, la pintura y el teatro para complementar este proceso.

CONCLUSIONES

Concluyendo con las ideas fundamentales en las que se basa el proyecto de Expresión Musical en la Educación Especial sabemos que la oportunidad de la práctica artística a una edad temprana aporta valiosos elementos que deben estar presentes en la educación, ya que los beneficios de las artes en la educación preescolar son altamente visibles porque observamos que los alumnos amplían su imaginación y en su aprendizaje promueven el pensamiento flexible, forman la capacidad para desarrollar esfuerzos continuos y disciplinados a la vez que reafirman la auto confianza en el niño. Dichos elementos se desarrollan en este taller, dando como resultado un trabajo armónico y equilibrado, que gusta a la comunidad escolar. El Taller de Expresión Musical para Niños con NEE hará posible el aprendizaje musical mediante experiencias artísticas,

permitiendo la libre expresión y la creación de los alumnos con discapacidad a partir de sus vivencias personales y sus necesidades.

*Me es muy difícil entender la naturaleza de todas las cosas,
es natural ser diferente, esta diferencia nos hace únicos ante los demás...
entonces ¿por qué me señalas como diferente a ti?;
¿acaso no somos distintos y por lo tanto en esencia lo mismo?*

Yadiar Julián, doctor en Pedagogía, México.

REFERENCIAS

- Acuerdo Educativo Nacional, *Estrategia Nacional de Educación Inclusiva*. Secretaría de Educación Pública, México, 2019.
- BRUSCIA, Kenneth, *Definiendo musicoterapia*. Amarú, España, 1997, 144 pp.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Comunicado de Prensa, núm. 164/20. 28 de abril de 2020. [En línea]: https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2020/EAP_Nino.pdf [Consulta: 7 de agosto, 2020].
- MATEOS HERNÁNDEZ, Luis Alberto, “Metodologías de intervención en musicoterapia”, en *Actas I Congreso Nacional de Creatividad, Cerebro y Música*. Publicaciones Universidad de Valladolid, España, 2002.
- MATEOS HERNÁNDEZ, Luis Alberto, “Musicoterapia aplicada a la comunicación del parálisis cerebral”, en *Actas del XX Congreso Nacional de la Asociación Española de Logopedia, Foniatría y Fonoaudiología*. Barcelona. AELFA, España, 1998. [En línea]: https://www.researchgate.net/profile/Luis_Alberto_Mateos-Hernandez/publication/310646151_musicoterapia_aplicada_a_la_comunicacion_del_paralitico_cerebral/links/5834a23e08ae102f07395edc/musicoterapia-aplicada-a-la-comunicacion-del-paralitico-cerebral.pdf [Consulta: 3 de abril, 2020].
- MATEOS HERNÁNDEZ, Luis Alberto, *Actividades musicales para atender a la diversidad*. Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación, España, 2004, 144 pp.
- MORANTE ZARZOSA, Alba, *Propuesta de intervención de musicoterapia aplicada a alumnos con autismo* (dir. José Ignacio Palacios Sanz). Universidad de Valladolid, España, 2013, 76 pp. [Máster de Psicopedagogía].
- PALACIOS SANZ, José I., “El concepto de musicoterapia a través de la historia”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 42 (diciembre, 2001) pp. 19-31.
- SABBATELLA RICARDDI, Patricia, “Educación Musical Inclusiva: integrando perspectivas desde la educación musical y la musicoterapia educativa”, en María Angustias Ortiz Molina (coord.), *Música, arte, diálogo, civilización*. Universidad de Granada/CIMA/FCT, España, 2008, pp. 255-268.
- SABBATELLA RICARDDI, Patricia *et al.*, “Intervención musical en el alumnado con necesidades educativas especiales: delimitaciones conceptuales desde la pedagogía musical y la musicoterapia”. *Távira*, 20 (enero, 2005), pp. 123-139.
- SABBATELLA RICARDDI, Patricia *et al.*, “Perspectiva contemporánea de la musicoterapia en España (2000-2018)”. *Sonograma Magazine*, 38, (abril, 2018).
- Secretaría de Educación Pública, *Nuevo Modelo Educativo*. SEP, México, 2017 [En línea]: <https://www.gob.mx/sep/documentos/nuevo-modelo-educativo-99339> [Consulta: 21 de enero, 2020].
- The World Federation of Music Therapy, WFMT [En línea]: <https://www.wfmt.info/wp-content/uploads/2014/05/SPANISH-NEW-What-is-music-therapy.pdf> [Consulta: 6 de abril, 2020].

CAPÍTULO 6.

ANÁLISIS MUSICAL

“MARÍA, AL PIANO, QUE EL SEÑOR TIENE QUE HACER”: UN ACERCAMIENTO A LAS OBRAS DE LA COMPOSITORA XALAPEÑA MARÍA PÉREZ REDONDO Y RIVERA (1862-1937)

JULIETA VARANASI GONZÁLEZ GARCÍA Y JOSÉ ARIAS OLMOS

INTRODUCCIÓN

A partir de la investigación emprendida sobre la vida musical en Xalapa, Veracruz, entre 1824 y 1878, ha comenzado a conocerse un poco más sobre la compositora y pianista María Pérez Redondo y Rivera.¹ Algunas referencias bibliográficas y una partitura publicada por Wagner y Levien (la romanza para mezzosoprano y piano *Lo que es amor*) parecían los únicos indicios disponibles hasta ese momento. Sin embargo, al paso de los años, y gracias a la comunicación con la familia de la compositora, se han localizado más elementos con los cuales se puede hacer una reconstrucción aproximada sobre ella.

Hasta hace poco se consideraba que María Pérez Redondo había nacido en 1863, sin embargo, en realidad nació el 6 de agosto de 1862 y fue bautizada el 18 de agosto del mismo año en la Parroquia de Xalapa, hoy Catedral Metropolitana de la ciudad de Xalapa, según se asienta en el libro de bautismos correspondiente.² María del Rosario Pastora fue hija de Juan Pérez Redondo, de ocupación boticario y de origen español, así como de Felicitas Rivera Cambas, hermana del ingeniero e historiador Manuel Rivera Cambas (1840-1917).

Guillermo Prieto (1818-1897) pasó una temporada en Xalapa en 1875, de la cual sabemos por las cartas que envió a Ignacio Ramírez, el Nigromante, (1818-1879) y que fueron publicadas originalmente en la *Revista Universal*. En una de esas cartas relata que el pianista español Joaquín María de Aguilar lo llevó a conocer a María Pérez Redondo:

Y en un abrir y cerrar de ojos, me hallé en la sala de la casa, poniéndome a los pies de las señoras, que son de la familia de mi amigo el señor Rivera Cambas, y al frente de tres preciosas chiquitinas como tres rosas de Castilla.

¹ Julieta Varanasi González, *La música en Xalapa entre 1824 y 1878*. IVEC/CONACULTA, Xalapa, 2014, pp. 67-75.

² Cfr. Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de Xalapa (Xalapa), *Libro de Bautismos de Hijos Legítimos*, caja 13 (12 de noviembre de 1860 al 15 de septiembre de 1865), libro 41, acta 13, foja 74.

Vi entonces el rostro de don Juan, que es un andaluz completo por todos los cuatro vientos; se siente a Cádiz en sus miradas...

—María, al piano, que el señor tiene quehacer.

Y se desprendió del grupo de tempranas gracias, una pequeñuela de tuniquillo corto, con sus largas trenzas sobre la espalda, su tez pálida, sus ojos de xalapeña, que con eso se dice todo; y tal fandango, y tal repiqueteo entre ceja y ceja, que encantaba la mocosuela.

Tocó la niña una pieza de rara ejecución, dando honor a su maestro al mostrar sus no comunes conocimientos...

Después, como a hurtadillas de Aguilar, como quien combina un fraude, el papá la invitó a tocar algo que tuviera la sal de la tierra de María Santísima.

La criatura en medio de su ingenua inocencia, comprende todo lo que complacen a su padre aquellas notas que llevan a su alma los ecos de la patria, y le reconstruyen sus memorias de niño a la estudiantina y la manola, la castañuela y la terciada mantilla.

Las manecitas de la niña, como dos avecitas que revolaban sobre las teclas de marfil y de ébano, comenzaron a despedir sus alegres sonidos. El papá prendió un tabaco y se canteó el sombrero; yo aventé lejos el *paletot* y corrí al piano.

Entones la voz más sandunguera del mundo, iluminando la carita más traviesa, empezó a izir:

—De la patria del cacao
del chocolate y del café...
vengo amigo enamorado
y acaso pronto volveré...³

232 |

No sólo el señor tenía quehacer, sino también aquellos interesados en la música mexicana del siglo XIX al escuchar el relato de María al piano, ya que de él pueden derivarse una serie de interrogantes. Por ejemplo, ¿a cuál obra musical corresponde la letra que Guillermo Prieto relata haber escuchado aquel día? Se trata de la habanera *De la patria del cacao*, de la zarzuela cómica en dos actos *La gallina ciega*, de Manuel Fernández Caballero (1835-1906), estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1873; es decir, sólo dos años antes de que Guillermo Prieto escuchase un fragmento en casa de los Pérez Redondo. De acuerdo a Víctor Sánchez, ésta es “una de las habaneras más interesantes de la zarzuela española del siglo diecinueve [...] Fue el primer éxito de Manuel Fernández Caballero tras su regreso de Cuba, donde había permanecido entre 1864 y 1871 viviendo en La Habana y Matanzas como director de compañías de zarzuelas, dando conciertos e impartiendo clases”.⁴

³ Guillermo Prieto, *Una excursión a Jalapa en 1875*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008, pp. 65 y 66.

⁴ Víctor Sánchez Sánchez, “La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 3, 1 (octubre-marzo, 2007), p. 17 [En línea]: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6438/5119> [Consulta: 10 de septiembre, 2020].



FIGURA 1. Fernández Caballero: *La gallina ciega*, núm. 3 (dúo), cc. 96-108.⁵

De regreso al relato de Guillermo Prieto, menciona que María Pérez Redondo estudiaba en ese momento con el pianista español Joaquín María de Aguilar, quien residió en Xalapa durante varios años y desarrolló una amplia labor como profesor de música en distintas escuelas. También fue fundador y promotor de la Sociedad Literaria, Dramática, Filarmónica y de Baile “El Edén”, un espacio dedicado sobre todo a la mujer de clase media donde se practicaba la música y la declamación, sus instalaciones tenían un salón al fondo que hacía las veces de teatro donde se representaban zarzuelas y comedias.⁶ María Pérez Redondo tomaba parte en las actividades de El Edén, así como de la sociedad El Casino Jalapeño.

ACERCAMIENTO A SU BIBLIOTECA PERSONAL

El maestro Manuel Núñez Pérez Redondo, sobrino nieto de María, puso al alcance de quienes escriben el acervo de partituras de la pianista y compositora. Una revisión preliminar del mismo permite identificar catorce tomos empastados, diferentes en cuanto a forros, dimensiones y grosor. Aproximadamente la mitad de las partituras tienen el sello del lugar donde fueron adquiridas:

- Repertorio de Música Emilio Dahlhaus, del puerto de Veracruz.
- Repertorio de Música y Relojería Alemana Emilio Saenger, en Xalapa.
- La Lira Mexicana, así como Wagner & Levien, en Puebla.
- Repertorio Del Ángel Bizet Hermanos, F. A. Bardet, Nagel, Wagner & Levien y La Aurora Semanario Musical, en la Ciudad de México.

⁵ *Apud, ibid.*, p. 19.

⁶ J. V. González, *op. cit.*, p. 58.

Destacan cuatro empastados con las iniciales MPRR en el lomo, que contienen tratados de Hilarión Eslava (1807-1878), religioso, compositor y teórico español: *De la armonía* (primer tratado), *Del contrapunto y fuga* (segundo), *De la instrumentación* (tercero) y *De la melodía y discurso musical* (cuarto tratado). El quinto empastado contiene la obra de Charles Duvois (1830-?) *Le Mekanisme du Piano Appliqué a L'Etude de L'Harmonie*.

El resto de los tomos contienen colecciones de partituras de varios autores, sin un orden preciso al interior de cada uno de ellos. Si se repasa el contenido de manera global, las partituras pueden agruparse en dos grandes conjuntos:

- a) Obras para piano a cuatro manos, de transcripciones de óperas por diferentes compositores.
- b) Obras para piano solo, donde puede encontrarse repertorio pianístico de la época, como danzas húngaras, fantasías, impromptus, baladas, caprichos, de autores como Franz Liszt (1811-1886), Frédéric Chopin (1810-1849), Sigismund Thalberg (1812-1871), Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) o Joseph Ascher (1829-1869). También obras para piano que refieren a la música española, como transcripciones de fragmentos de zarzuelas o sainetes, y obras de compositores mexicanos, contemporáneos suyos, como Ricardo Castro (1864-1907), Julio Ituarte (1845-1905), Felipe Villanueva (1862-1893), Gustavo E. Campa (1863-1934) o Melesio Morales (1838-1908).

234 |

Aún queda un largo camino de trabajo con este acervo de partituras, aunque de manera preliminar puede observarse que su propietaria tuvo una formación musical en solfeo, armonía, contrapunto, composición, además de un destacado desarrollo técnico en el instrumento.

María Pérez Redondo residió algunos años en casa de su tío Manuel Rivera Cambas en la Ciudad de México, al tiempo que estudió en el Conservatorio Nacional de Música. Falta hacer una búsqueda más detallada sobre los alcances de sus estudios en esta institución. Sin embargo, en su biblioteca personal sobrevive *Scènes de Bal, Entrée des Masques* de Jules Massenet (1842-1912) en versión para piano a cuatro manos. La primera página de esta partitura tiene una dedicatoria que apenas alcanza a leerse, la cual dice “Recuerdo del 1er Concurso de Estética aplicada / a mi distinguida discípula / la Srta. María Pérez Redondo / A. Bablo”:

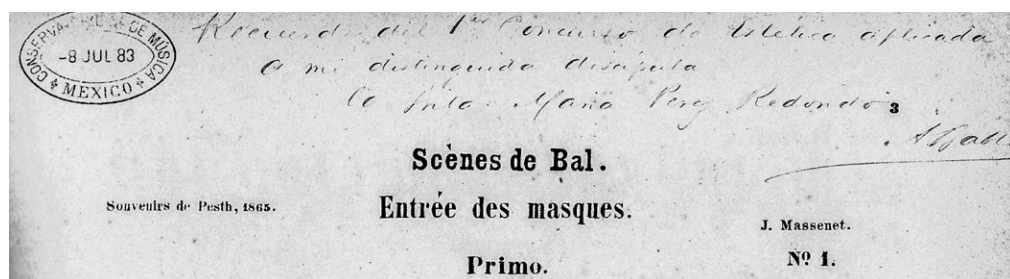
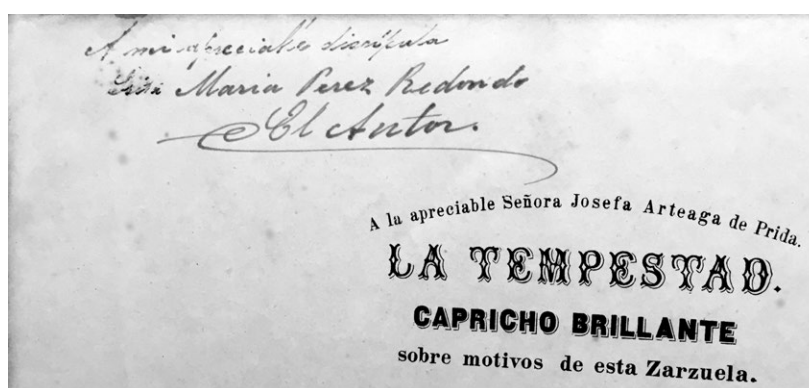


FIGURA 2. Massenet: *Scènes de Bal, Entrée des Masques*.

El sello de la esquina superior izquierda dice 8 de julio de 1883, que coincide con la etapa en que Alfredo Bablot D'Olbrousse (1827-1892) fue Director del Conservatorio Nacional de Música. Su periodo en el cargo fue de 1882 a 1892 y él mismo fue el profesor de Estética de 1866 a 1892, por lo que muy probablemente sea quien firme la dedicatoria de la partitura arriba mencionada.⁷ Recordemos que Bablot llevó a cabo un amplio proceso de reestructuración de la institución, que se explica en el Proyecto de Organización del Conservatorio Nacional de Música de 1883. Allí se incluye a la clase de Estética Teórica y Aplicada, que corresponde a los estudios técnicos superiores.⁸ Este proyecto incluía la realización de concursos, así como la asignación de recompensas y pensiones para premiar a los alumnos aventajados.⁹

Aunado a lo anterior, en este mismo acervo de la compositora, se encuentran varias partituras dedicadas por Julio Ituarte, de quien fue alumna:



235 |

FIGURA 3. Ituarte: *La tempestad. Capricho brillante.*

De acuerdo a Jesús C. Romero, durante 1883 María Pérez Redondo también aparece en la lista de compositores nacionales cuyas obras se enviarían a Venezuela por el centenario del nacimiento de Simón Bolívar.¹⁰

ACERCAMIENTO ANALÍTICO A UNA DE SUS OBRAS

En uno de los tomos de partituras de la biblioteca personal de María Pérez Redondo, se localiza una obra para piano de su autoría. Aunque no tiene título (es decir, nombre), es una pieza brillante tipo vals en La bemol mayor, que por su forma y su desarrollo armónico se ubica en el estilo de la música romántica de salón, muy popular en la época. La pieza que inicia con una breve introducción en movimiento lento,

⁷ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*. Secretaría de Cultura, México, 2017, vol. I, pp. 135 y 153. [En línea]: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1752> [Consulta: 08 de septiembre, 2020].

⁸ *Ibid.*, vol. II, pp. 239-240.

⁹ Consultar la sección Concursos. *Ibid.*, vol. II, p. 242.

¹⁰ Jesús C. Romero, *Efemérides de la música mexicana*. CONACULTA/INBA/CENIDIM, México, 1993, vol. I, pp. 225-226.

está dividida en dos partes dentro de las cuales se intercalan breves cadencias,¹¹ lo que le da un carácter de fantasía; finalmente culmina con un *da capo* a la primera frase para terminar la obra.

La introducción presenta dos elementos armónicos que serán utilizados posteriormente en el desarrollo de la obra: a) el sexto grado bemol en los compases 3, 4 y 5, que lo escribe como Mi mayor y b) en la cadencia en el compás 7, el acorde disminuido con séptima disminuida como acorde de embellecimiento, en este caso al quinto grado que es Mi bemol mayor (figura 4).



FIGURA 4. Pérez Redondo: obra para piano en La bemol mayor.

La primera parte se divide a su vez en dos secciones, en la primera se observa el acompañamiento muy común en los vals, que consiste en alternar el bajo con acordes en posición de quinta en el tiempo fuerte y acordes en posición de sexta y cuarta en los tiempos débiles (figura 5); en la segunda sección cambia la textura con una línea melódica en forma de arpeggio (figura 6).

236 |



FIGURA 5. Pérez Redondo: obra para piano en La bemol mayor.



FIGURA 6. Pérez Redondo: obra para piano en La bemol mayor.

¹¹ El término cadencia se refiere al recurso ornamental con “una serie indeterminada de notas [...] escritas en figuras pequeñas que carecen de un valor determinado, no obstante que a menudo aparezcan reunidas en grupos de diferente valor [...] para establecer entre ellas una proporción métrica relativa”. José Sobrino, *Diccionario enciclopédico de terminología musical*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco/CONACULTA, Guadalajara, 2000, p. 70.

Después de la primera frase, aparece la primera cadencia que termina con el acorde de tercer grado mayor como Do mayor, este acorde tiene una aparente función de dominante debido a que se intercala con un acorde de sexta aumentada en posición de cuarta y segunda, pero al no resolver a Fa menor, deja la sección abierta armónicamente creando una sonoridad de semicadencia. Las dos secciones tienen un tipo de fraseo de periodo (antecedente-consecuente) y cabe destacar en el compás 36 al acorde disminuido de embellecimiento que acompaña en este caso a la cadencia de sexta y cuarta al final de la primera sección (figura 7); y en el compás 70, el sexto grado bemol que en este lugar también lo escribe como Mi mayor (figura 8). Esta primera parte termina con una breve cadencia con un arpeggio de La bemol mayor con séptima, ahora en función de quinto grado de Re bemol mayor, que es el área tonal de la segunda parte.

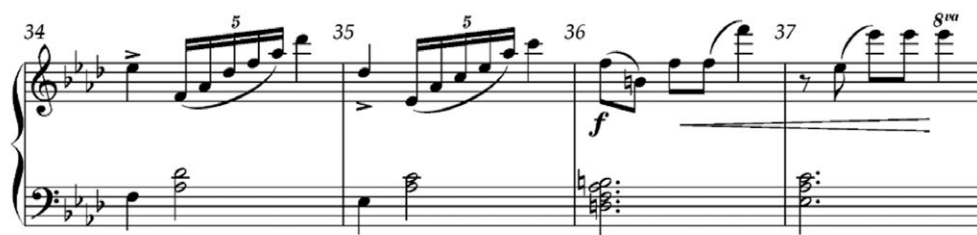


FIGURA 7. Pérez Redondo: obra para piano en La bemol mayor.



FIGURA 8. Pérez Redondo: obra para piano en La bemol mayor.

La segunda parte tiene la misma forma que la primera, pues está dividida también en dos secciones y si bien la primera sección tiene un tipo de frase de periodo, la forma en la segunda sección es más libre, pues al consecuente se le agregan pasajes cadenciales con un movimiento armónico que prepara, en este caso, no una coda sino el regreso a la primera sección de la primera parte, terminando de esta forma la pieza.

En la primera sección de esta segunda parte se conserva la línea melódica en forma de arpeggio, se puede observar el recurso del acorde de séptima disminuida como acorde de embellecimiento al primer grado, que ahora es Re bemol mayor. También se aprecia el uso del segundo grado con séptima menor del paralelo menor de Re bemol mayor en el compás 106 y que en este caso es Mi bemol disminuido, recurso que se vuelve a emplear sobre el quinto grado, con el acorde de Si bemol disminuido, esto en el compás 108 (figura 10).

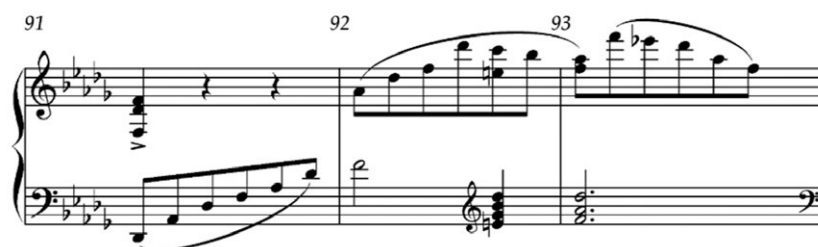


FIGURA 9. Pérez Redondo: obra para piano en La bemol mayor.



FIGURA 10. Pérez Redondo: obra para piano en La bemol mayor.

La segunda sección cambia de armadura a Sol bemol mayor, pero en realidad esta tonalidad no se llega a establecer, pues como se mencionó anteriormente, esta sección es más libre tanto en el desarrollo de las frases como en el movimiento armónico. Un aspecto interesante es la progresión armónica que se desarrolla del compás 137 al compás 140, en donde el acorde de Mi mayor con séptima funciona como dominante secundaria del sexto grado bemol de la tonalidad de Re bemol mayor y que sería Si doble bemol, pero que en este lugar lo escribe como La mayor, para después descender a la dominante con una cadencia de sexta y cuarta (figura 11).



FIGURA 11. Pérez Redondo: obra para piano en La bemol mayor.

El regreso a la primera parte se da con una progresión que inicia con el acorde de Re bemol mayor en el compás 145 como primer grado que al continuar con un acorde de Mi bemol mayor con séptima toma la función de cuarto grado, después el acorde de Si bemol menor con séptima como segundo grado del paralelo menor de La bemol mayor, como había ocurrido en los compases 106 y 108; y finalmente el acorde de Mi bemol mayor con séptima ya como quinto grado de La bemol mayor para el regreso a la primera frase y de esta manera terminar la obra (figura 12).

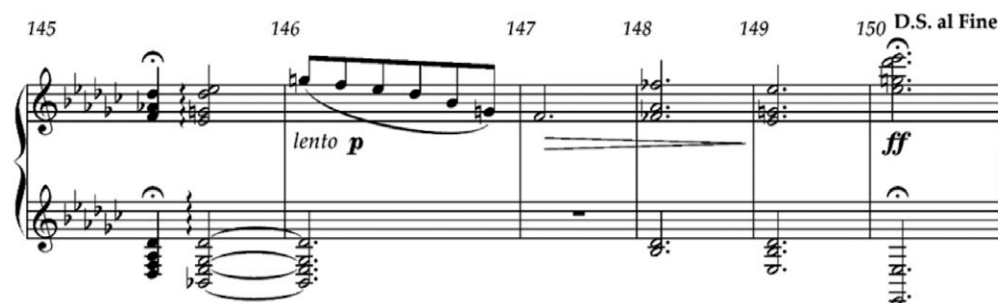


FIGURA 12. Pérez Redondo: obra para piano en La bemol mayor.

REFLEXIONES FINALES

A manera de cierre, conviene recordar a Michael Noone, cuando dice:

Si la historia de la música es un lienzo que se puede pintar con trazos amplios, también es un mosaico hecho de piezas rotas, a menudo reparadas por hipótesis y unidas por grandes narrativas que siempre deben estar sujetas a modificación. Mientras que algunos de nosotros buscamos nuevas piezas del mosaico, otros reparan piezas rotas y otros reconsideran las formas en que tradicionalmente se han conectado dichas piezas.¹²

De esta forma, los rasgos analizados en la obra para piano de María Pérez Redondo coinciden en términos generales con el tipo de repertorio que integra su biblioteca personal. Tanto la contextualización como el acercamiento analítico a una de sus obras, dibujan una doble vertiente de investigación en donde aún queda mucho por hacer. En primer lugar, la actividad de los músicos locales y su comunicación con el resto del país: ¿qué se puede recuperar de cada uno de estos casos individuales en las distintas ciudades?, ¿hasta qué punto comparten características generales o difieren en cualidades específicas de la región?, ¿de qué manera estos casos específicos pueden o no modificar nuestra comprensión de la música mexicana del siglo XIX? En segundo lugar, la actividad desarrollada por las mujeres en la música durante el México independiente, parece ser más amplia y diversa de la que se ha considerado, ya que casos como el de Guadalupe Olmedo (1853-1889) o María Garfías (1849-1918) parecen ser sólo el inicio de una veta de la que aún no conocemos su extensión.

¹² Michael Noone y Manuel Pedro Ferreira, “Intercambios musicales, ampliación de horizontes y micromusicología”. *Revista de Musicología*, 41, 1 (enero-junio, 2018), pp. 268-276. [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/26452320> [Consulta: 07 de septiembre, 2020].

REFERENCIAS

- ALDWELL, Edward y Schachter, Carl, *Harmony and Voice Leading*. Schirmer, Boston, 4.^a ed., 2011, 720 pp.
- Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana de la ciudad de Xalapa (Xalapa), *Libro de Bautismos de Hijos Legítimos*, caja 13 (12 de noviembre de 1860 al 15 de septiembre de 1865), libro 41, acta 13, foja 74.
- GAULDIN, Robert, *La práctica armónica en la música tonal*. Akal, Madrid, 2009, 777 pp.
- GONZÁLEZ G., Julieta Varanasi, *La vida musical en Xalapa entre 1824 y 1878*. IVEC/CONACULTA, Xalapa, 2014, 200 pp. [Voces de la Tierra].
- NOONE, Michael y Ferreira, Manuel Pedro. “Intercambios musicales, ampliación de horizontes y micro-musicología”. *Revista de Musicología*, 41, 1 (enero-junio, 2018), pp. 268-276. [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/26452320> [Consulta: 07 de septiembre, 2020].
- PRIETO, Guillermo, *Una excursión a Jalapa en 1875*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008, 244 pp. [Biblioteca Veracruzana].
- ROMERO, Jesús C., *Efemérides de la música mexicana*. CONACULTA/INBA/CENIDIM, México, 1993, vol. I, 275 pp.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, “La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 3, 1 (octubre-marzo, 2007) [En línea]: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6438/5119> [Consulta: 10 de septiembre, 2020].
- SOBRINO, José, *Diccionario enciclopédico de terminología musical*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco/CONACULTA, Guadalajara, 2000, 528 pp.
- ZANOLLI FABILA, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*. Secretaría de Cultura, México, 2017, 2 vols. [En línea]: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1752> [Consulta: 08 de septiembre, 2020].

PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS EN EL ANÁLISIS DE LA OBRA *SIETE BAGATELAS PARA PIANO* DE DOMINGO LOBATO

MARÍA EUGENIA COSIO HERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

El desarrollo del análisis musical como disciplina a lo largo del siglo XX ha permitido constatar que un análisis meramente positivista resulta hoy insuficiente en la comprensión de una obra, abriendo así sus puertas a la interdisciplinariedad y dejando de considerarlo como un fin en sí mismo para verlo como un medio en el entendimiento de la creación musical.

Es por ello que el presente trabajo forma parte de un proceso que busca perfilar un sistema analítico-comprensivo que incluye a la hermenéutica, al análisis formal y a la fenomenología, mediante el análisis de la obra *Siete bagatelas para piano* desde una perspectiva integral que redunde en un discernimiento más completo de ésta.

241 |

ESBOZOS BIOGRÁFICOS SOBRE LOBATO

Originario de Morelia, Michoacán. Nació el 4 de agosto de 1920. Realizó sus estudios musicales en la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia bajo la dirección de maestros como Bernal Jiménez con quien cursó las carreras de Canto Gregoriano, Composición y Órgano. En 1942, recibió el título de Maestro en Composición, donde tuvo por sinodal, entre otras autoridades, al compositor jalisciense José Rolón. En 1945, obtuvo el Magisterio en Canto Gregoriano. Falleció en la ciudad de Guadalajara, Jalisco en el año 2012.

Transitó por diversos estilos compositivos como el romanticismo e impresionismo hasta lenguajes sonoros de vanguardia; trayecto creativo que impregnó a varias de sus obras con elementos y facturas características del impresionismo, serialismo, dodecafonismo, entre otros.

Su creación musical comprende música religiosa, para órgano, conciertos, escénica, coral, de cámara; conciertos, cuartetos para cuerdas, tríos, ensambles de cámara así como una vasta producción de música pianística.

Su legado tiene resonancia en la música actual mexicana y gracias a su visión vanguardista la enseñanza de la música en Guadalajara fue reformada. Entre sus discípulos se encuentran los destacados músicos: Hermilio Hernández, Víctor Manuel Amaral, José Guadalupe Flores, Francisco Xavier Hernández, Leonor Montijo y Julieta Marrón.

HACIA UNA NUEVA VISIÓN DEL ANÁLISIS MUSICAL

El desarrollo de nuevas tendencias musicales a partir del siglo XX ha sido objeto de polémica y controversia, sin embargo, en la comunidad musical la percepción de la música contemporánea se ha transformado hasta darle “el reconocimiento como un repertorio de obras expresivas con un lugar propio entre las demás músicas que hemos heredado”.¹ Por ello, es imperativo el rescate y la difusión de dicha música mediante trabajos serios, efectuados sobre las figuras sobresalientes de cada país: tal es el caso de las *Siete bagatelas para piano* de Domingo Lobato.

Por lo general, en los estudios formales de música en las universidades y conservatorios del país, las carreras en ejecución instrumental contemplan materias del campo de la musicología y la etnomusicología como parte del área de formación optativa,² contribuyendo así a que, en algunos casos los estudiantes subvaloren su relevancia en su quehacer musical, pudiendo considerarlas como materias “de relleno” que “sólo quitan el tiempo de estudio del instrumento”. Percepción por demás errónea, puesto que la ejecución de una obra debe estar vinculada al rigor musicológico, precisamente porque lo suyo es tocar, para así contribuir a una comprensión cabal de ésta que abone a su posterior interpretación.

El trabajo del ejecutante, debe estar ligado, preferentemente, al estudio musicológico de las obras que interpreta. No es conveniente concebir el uno sin el otro, pues, esto redundará en vacíos dentro de la formación del músico.

242 | Con frecuencia, las investigaciones musicológicas en el país se centran en el estudio biográfico del compositor, información sobre su producción compositiva, la catalogación de su obra y en algunas ocasiones en el análisis. Ahondar en los análisis desde una nueva perspectiva epistémica, constituye un campo de oportunidad para los estudiosos en la materia y los músicos en general. Sobre todo desde una nueva perspectiva que permita ampliar el campo de acción del análisis musical escolástico, evitando la visión tradicional reduccionista de éste y buscando en la transdisciplinariedad el enriquecimiento de sus posibles aportes a la obra por analizar.

Dada la relevancia de Lobato para el patrimonio musical mexicano, el objetivo de este trabajo ha sido describir los procesos analíticos implementados en la transcripción y digitalización de la partitura de las *Siete bagatelas*.

La experiencia personal de la autora de este escrito incluye el haber analizado e interpretado previamente dos de sus obras inéditas para piano. Este acontecimiento, abrió el camino a la idea de perseverar en la búsqueda e investigación de material desconocido de su vasta producción musical. La factura compositiva de Lobato la hace sumamente interesante: conjuga elementos disímboles como el canto gregoriano y las armonías modales; elementos de la armonía poswagneriana; una refinada técnica pianística; juegos rítmicos muy complejos y elementos provenientes de las músicas populares. Por tanto, esta música puede ser considerada como parte del patrimonio artístico del país, vía su conservación y difusión.

¹ Joel Lester, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Akal, s.l., 2005, p. 7.

² Plan de estudios del área de formación optativa abierta de la Licenciatura en Ejecutante de la Universidad de Guadalajara.

APUNTES TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Por lo general, se concibe dentro de la práctica común que el análisis musical consiste en poner de manifiesto la estructura y factura de las piezas mediante la demostración de coherencia interna entre los componentes de ésta, postura que aún hasta nuestros días continúa teniendo mucha fuerza. La obligación esencial de la musicología, en palabras de Cortez, en crear una coherencia de signos entre los elementos constitutivos de una obra musical.³ Sin embargo, Nagore advierte que los avances de los últimos años en el campo del análisis musical requieren de una nueva visión:

...considerarlo [como] un fin en sí mismo, sino [como] una herramienta de acercamiento a la obra musical que acompaña a la historia, a la teoría, al acercamiento estético a la música o al trabajo creativo o interpretativo, aunque pueda configurarse como disciplina autónoma con sus reglas y métodos propios.⁴

Por tanto, la realización de un análisis detallado de la obra *Siete bagatelas para piano*, el conocimiento de la información biográfica y el contexto en el que desarrolló, su legado musical, así como la experimentación fenomenológica de la pieza desde la escucha y la ejecución, son elementos imprescindibles para abonar a la posterior interpretación de ésta.

El análisis centra su objeto de estudio en la estructura musical que propone Bent, al utilizar como técnica principal la comparación para poder determinar los elementos estructurales de la obra,⁵ descubrir sus funciones y así facilitar la comprensión de ésta. Por ello, una referencia constante son las funciones estructurales de la armonía propuestas por Schönberg.⁶

En años recientes, a través del estudio, transcripción y digitalizaciones de los manuscritos de Lobato, el repertorio disponible de dicho compositor se ha incrementado de manera notable. Entre sus obras se encontraron *Siete bagatelas para piano* en manuscritos con páginas incompletas y secciones borradas por la antigüedad del papel, para cuya transcripción fue imperativo la realización de un análisis detallado de la obra donde se incluyeron los aspectos estilísticos que influenciaron al compositor encontrando así influencias del canto gregoriano, armonías modales, elementos de la armonía poswagneriana, juegos rítmicos complejos y elementos de las músicas populares:

Al comienzo de su trayectoria como compositor en Lobato se distinguió una fuerte influencia de Bernal Jiménez; sin embargo conforme avanzó en la búsqueda de un lenguaje personal se aproximó a otros autores contemporáneos, y por otro lado impri-

³ Luis Jaime Cortez, *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos*. CONACULTA/INBA/CENIDIM, México, 1985, p. 31.

⁴ María Nagore, "El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica". *Músicas al Sur*, 1 (2004), párr. 32 [En línea]: <https://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#top> [Consulta: 8 de septiembre, 2020].

⁵ Ian Bent y William Drabkin, *Analysis*. The Macmillan Press, Reino Unido, 1987, *apud ibid.*, párr. 5.

⁶ Cfr. Arnold Schoenberg, *Funciones estructurales de la armonía*. Editorial Labor, Barcelona, 1990.

mió su voz propia, sobre todo mediante ciertas estructuras atonales y un rico juego de colores instrumentales.⁷

Lo anterior expuesto es considerado por la autora de este texto como uno de los grandes aportes del maestro, que fue precisamente utilizar la ortodoxia de manera vanguardista, creando así un lenguaje sonoro novedoso y particular.

ANÁLISIS HERMENÉUTICO-FORMALISTA DE LA OBRA *SIETE BAGATELAS PARA PIANO*

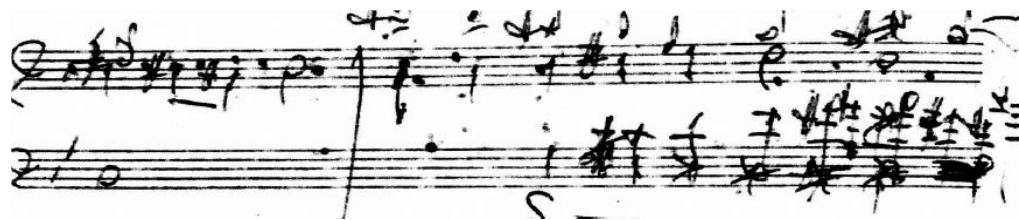
Al haber tenido la oportunidad de tener al maestro como profesor de Canto Gregoriano y del Taller de Composición en la Escuela Superior de Música Sacra de Guadalajara (2008), la autora de este trabajo tuvo un primer acercamiento con su obra pianística, al interpretar su *Suite de los niños*.⁸ Siendo el estilo compositivo de Lobato desconocido hasta ese momento para la autora de este texto, se suscitaron dificultades tanto técnicas como musicales, puesto que, era un estilo tradicionalmente poco abordado en las escuelas de música y, en cierta manera, algo alejado de la pedagogía pianística habitual. Por ello, la generosa ayuda del maestro permitió resolver estas dificultades y establecer una fluida relación con él.

Posteriormente, el tema de tesis de la autora para la obtención de su Maestría en Educación y Expresión para las Artes en la Universidad de Guadalajara, fueron las dos obras inéditas para piano del maestro Lobato, *Para Sophia* (1992) y *Tres danzas* (1994), y cuyo resultado se puede encontrar en la tesis de 2018 *Generación de un producto de creación. Obra del maestro Domingo Lobato: Para Sophia y Tres danzas*.

Tiempo después, fue recibida por el albacea del acervo compositivo de Lobato, su hijo el ingeniero José Lobato, la encomienda de transcribir el manuscrito de una de sus obras inéditas titulada *Bagatelas* para su posterior interpretación y difusión. Dicha obra sumó un nuevo desafío que radicó precisamente en su carácter de inédita, pues el estilo de la escritura de la notación musical de Lobato resultó ser de complejidad mayúscula. Esta complejidad constituyó un reto considerable a la hora de realizar la transcripción del manuscrito, pues se contó solamente con una copia del original, misma que presentaba secciones incompletas, con tachones, enmendaduras y manchas de tinta que dificultaban su lectura; a diferencia, por ejemplo, de la escritura manuscrita de Paulino Paredes, coetáneo del propio Lobato, que fue trabajada por Hernández Cadena:

⁷ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*. Universidad Panamericana, México, 2007, vol. 2, p. 594.

⁸ Obra para piano compuesta en 1945, conformada por las siguientes partes: *Danzinela*, *Serenata*, *El amor al trompo rojo*, *Habanera* y *Mamá osa e hijo*.

FIGURA 1. Fragmento manuscrito del cuarteto para cuerdas *Movimiento I* de Paulino Paredes.FIGURA 2. Fragmento manuscrito de la Bagatela núm. 5, *Expiatorio*, de Domingo Lobato.

245 |

Aunado a lo anterior, el trazo singular de Lobato en muchas ocasiones hacía que una nota abarcara hasta tres espacios o tres líneas del pentagrama dificultando así el análisis formal de la obra.

En palabras de Nagore “es difícil prescindir de la representación gráfica en el trabajo analítico por lo que no debemos perder de vista el valor relativo y simbólico de la notación o la representación gráfica”.⁹ Si bien, el sentido de la cita de la autora se encamina a la crítica de las tendencias poco rigurosas en el análisis musical que todo lo convierten en un performance, es necesario valorar a la propia grafía desde la filología musical como una valiosa fuente de análisis. Por tanto, se procedió a, en primer lugar, realizar un análisis comparativo de elementos fundamentales como la Clave de Sol.



FIGURA 3. Claves de sol en el manuscrito de Lobato y clave de sol en su versión estándar.

⁹ M. Nagore, *op. cit.*, párr. 39.

La metodología del análisis musical propuesta está basada en los aspectos formales de la obra; para ello, se utilizó la teoría gregoriana, armonías modales, armonía cuartal, elementos de la armonía poswagneriana; esto fue decisivo a la hora de determinar en pasajes de difícil lectura la congruencia entre sus elementos constitutivos.

Sin embargo, la decodificación de la música de Lobato, no se logra, en su totalidad, a través del análisis formalista clásico, sino que requiere de elementos derivados de la hermenéutica y filología musicales para ser comprendida, pues como expone Nagore:

...algunos de los mayores avances que se han dado en los últimos años en el ámbito del análisis musical [derivan] precisamente de ese carácter interdisciplinar, de no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento a la obra musical...¹⁰

El análisis del estilo de la obra pone de manifiesto el uso de motivos cercanos utilizados por compositores del impresionismo. La Bagatela núm. 3, *Chapala*, presenta texturas correspondientes a obras emblemáticas de dicho periodo.¹¹ La comparación entre patrones estilísticos permitió encontrar recursos utilizados en el romanticismo por Chopin en sus composiciones para piano, como el uso de acordes de séptima y novena en el caso de la Bagatela núm. 4, *Agua azul*.

Un reto aparte lo presentó la Bagatela núm. 5, *Expiatorio*, pues al no contar con métrica, la autora de este texto consideró la posibilidad de que ello fuese un descuido del maestro y colocó la métrica que le pareció pertinente al desarrollo de las frases. Sin embargo, al analizar con mayor profundidad, se percató de que esta particularidad respondía a que la bagatela fue concebida sin métrica y con ritmo libre, precisamente al estilo de los cantos gregorianos y su acompañamiento.

La utilización de variados patrones rítmicos fue un recurso muy empleado por Lobato, lo cual da a su producción musical un sello característico propio. Algunos ejemplos de lo anterior se pueden apreciar en sus otras obras, como en *Habanera*, de su *Suite de los niños* (1945), donde el ritmo constante de la voz acompañante es de corchea con puntillo y semicorchea, o en su danza *Vihuelas y guitarrones*, de su compendio *Seis danzas* (1965), donde el motivo rítmico imperante está constituido por una corchea y dos semicorcheas. Tal es el caso de la Bagatela núm. 1, *Ajijc*, que denota un marcado carácter rítmico, mostrando patrones rítmicos que se repiten a lo largo de la obra:



FIGURA 4. Fragmento de la Bagatela núm. 1, *Ajijc*.

¹⁰ *Ibid.*, párr. 33.

¹¹ Tal es el caso de *Juegos de agua* de Maurice Ravel, compuesta en 1901, y de *Jardines bajo la lluvia* de Claude Debussy, compuesta en 1903.

Puesto que Lobato hace uso de distintos recursos estilísticos fusionándolos para crear un lenguaje particular:

Debemos tratar de comprender a continuación las funciones e interrelaciones de estos elementos, de modo que podamos obtener interpretaciones significativas al identificar los aspectos importantes de cada pieza en relación con el compositor de la misma, y del estilo del compositor en relación con su medio.¹²

Desde la perspectiva de la autora de este texto, se considera que una de las mayores dificultades de la música de Lobato deriva de la utilización de múltiples recursos compositivos, afines a una escuela particular como la moreliana de mediados del siglo XX.

El recurso de la audición de las bagatelas estuvo siempre presente a la hora de determinar la pertinencia de las notas en la obra, para lo cual y siendo una finalidad ulterior su difusión, fueron estudiadas, reproducidas y grabadas de forma casera. Lo anterior presentó nuevas complejidades: en primer lugar, la técnica pianística, pues particularmente en estas bagatelas, el compositor supeditó la técnica a la sonoridad, lo cual hacía varios pasajes bastante difíciles de ejecutar. Y, en segundo lugar, la sonoridad misma, ya que al ser estilísticamente complejas, no fue fácil familiarizarse con su versión acústica sin creer constantemente que se estaba ejecutando con errores.

CONCLUSIONES

247 |

El estudio musicológico integral no puede basarse sólo en los aspectos formales del análisis de la obra, sino que ha de buscar en la interdisciplina una aproximación hermenéutica que permita acercarse con la mayor precisión posible a la idea que el compositor buscó plasmar en su producción musical para así tener la certeza de que su labor fue realizada con cabalidad.

Por tanto, la realización de este trabajo constituye parte de un proceso que busca afinar un sistema analítico comprensivo que incluya la hermenéutica, el análisis formal y la fenomenología, en la búsqueda de un entendimiento más profundo de la obra.

Puede decirse que en el utilizar toda la ortodoxia de manera vanguardista, esto es, utilizar los cánones estéticos y compositivos clásicos para crear un lenguaje sonoro novedoso y particular, reside uno de los mayores aportes del maestro Lobato, quien exploró los límites musicales a través de la síntesis de distintos estilos y facturas musicales para así crear un lenguaje personal. De ahí la importancia del compositor en el quehacer musical de México y la necesidad de difundir su obra para que pueda constituir un referente de la comunidad musical mexicana.

¹² Jan LaRue, *Análisis del estilo musical*. Labor, Barcelona, 1989, p. 2.

REFERENCIAS

- COSIO, María E., *Aproximación al mundo gráfico sonoro de Domingo Lobato*. S.e., Zapopan, 2020, 15 pp. [Inédito].
- CORTEZ, Luis Jaime, *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos*. CONACULTA/INBA/CENIDIM, México, 1985, 138 pp.
- HERNÁNDEZ, Alfredo, *Paulino Paredes (1913-1957). Contexto histórico y musical de su obra*. Universidad de Guanajuato. México, 2020, 365 pp. [Tesis doctoral].
- LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical*. Editorial Labor, Barcelona, 1989, 186 pp.
- LESTER, Joel, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Akal, España, 2005, 320 pp.
- NAGORE, María, “El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica”. *Músicas al Sur*, 1 (2004), párr. 32 [En línea]: <https://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#top> [Consulta: 8 de septiembre, 2020].
- PAREYÓN, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*. Universidad Panamericana, México, 2007, vol. 2, 574 pp.

CAPÍTULO 7.

DOCUMENTACIÓN MUSICAL

HACIA UN CATÁLOGO DE PARTITURAS IMPRESAS Y MANUSCRITAS DEL COMPOSITOR MICOACANO FRANCISCO DE PAULA LEMUS (1846-1919). CIRCULACIÓN Y DESARROLLO

ROLANDO VIDAL GARCÍA CALDERAS

El propósito de este artículo es compartir una serie de reflexiones, experiencias y hallazgos en el campo de la investigación musical, se presentan documentos inéditos que reflejan la vida cultural y musical de Morelia, Michoacán. En ese sentido, el presente texto se encuentra localizado en la intersección de cuatro ejes temáticos: historia musical, análisis musical, documentación musical y música y tradición. En las siguientes páginas se revisa la actividad musical de Francisco de Paula Lemus, tanto como impresor como compositor, asimismo, su actividad como segundo organista de la catedral de Morelia y primero del templo de la Merced. Finalmente, se presenta el catálogo de sus obras localizadas hasta el momento.

251 |

Francisco de Paula Lemus (en adelante FPL) fue un compositor michoacano que constituyó su propia imprenta de música profana y religiosa, primero denominada Tipografía Musical de Autor (alrededor de 1897) y después Tipografía Michoacana de Música (por 1900), y Tipografía de “El amigo de los niños” (cerca de 1910). En su imprenta editaría y publicaría música de otros compositores michoacanos, entre ellos, la música de Ramón Martínez Avilés, quien fue maestro de capilla de la Catedral de Morelia, y de su hermana Ángela Lemus de Ruíz.

Las partituras impresas y las que aún se encuentran manuscritas de compositores michoacanos y específicamente las de FPL, que hasta el momento hemos podido localizar en distintos archivos locales y nacionales, son reflejo de lo que planteamos como una rica ebullición social y cultural que se dio en el contexto michoacano durante el periodo porfirista (1877-1911). El ambiente musical resonó durante las veladas cívico-patrióticas en espacios públicos, semipúblicos y privados, con las acostumbradas formas musicales como la polka, el chotis, el vals, las marchas, los himnos,¹ etc.; así como las formas musicales propias del contexto de los templos religiosos como la misa, maitines, *Salve Regina Coeli*, *O salutaris*, entre otros.

En el caso de FPL fue considerado por Miguel Bernal Jiménez² como “el músico de iglesia más notable en nuestra patria, en los tiempos inmediatamente anteriores a

¹ Rolando Vidal García Calderas (coord.), *Himno nicolaíta del siglo XIX*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 2019.

² Lorena Díaz Núñez, *Como un eco lejano. La vida de Miguel Bernal Jiménez*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003. Miguel Bernal Jiménez fue un distinguido músico moreliano, la autora Beatriz Alceda plantea que dicho personaje tuvo como “una de las más

la implantación de la reforma” expedida por el papa Pío X, denominada *Motu proprio: trale sollecitudini* (1903).³ Dicha reforma transformaría la forma de escribir música religiosa, tal como sucedió con FPL, por lo tanto, su caso permite evidenciar cómo es que se transformó su lenguaje musical antes y después de la implantación de dicha reforma.

Siguiendo a Bernal Jiménez, también lo describe como “un melógrafo inspirado y, en su estilo, un eco de la manera de concebir la música eclesiástica, de los Mercadante, Stradella, Rossi, etc.,” y después de ella, ya que “habla muy alto en favor de su espíritu cristiano el hecho de haberse sometido a las prescripciones de Pío X, tratando de adaptar, en casi todas sus últimas composiciones, un estilo conforme a las normas pontificias.”⁴

Francisco de Paula Lemus (FPL) nace en Pátzcuaro, un pueblo michoacano conocido por su rica vida cultural el 2 de abril de 1846, hijo de don Antonio Lemus y de doña Francisca Olañeta, el segundo de nueve, cuatro niñas y cinco niños; su familia estuvo viviendo en diversos lugares en búsqueda de una situación económicamente estable, sin embargo, fue hasta que su padre consigue el puesto de escribiente particular del Obispo Clemente de Jesús Munguía, cuando tras años de viviendas y trabajos itinerantes su familia logró radicar en Morelia para el año de 1854.

Ya establecidos en la capital de Michoacán, FPL entró a formar parte del Colegio de Infantes de la catedral de Morelia, sirviendo como niño cantor en los servicios religiosos entre los años de 1854-1859. De esta manera iniciaría su instrucción musical con el maestro Benito Ortiz, quien estaba a cargo de dicha institución educativa en esa época, quien apoyado por Luis Gonzaga y Ramón Silva, abrieron una escuela de música en la antigua Valladolid”.⁵ Su labor en la conservación de la música escrita se vería reflejada en el *Inventario del Archivo de Música perteneciente a esta Santa Iglesia Catedral de Morelia*, “el cual elaboró en el año de 1855”.⁶

Sin embargo, la estabilidad de la familia Lemus no duraría mucho, los conflictos entre la Iglesia y el Estado provocaron un nuevo cambio de residencia, en esta ocasión el destino fue la Ciudad de México. Ello, debido a que el Obispo Munguía había sido desterrado del territorio de la diócesis de Michoacán y conducido a la capital de la República, mediante decretos publicados el 25 de junio de 1856. El obispo

grandes preocupaciones precisamente poner en práctica todos y cada uno de los puntos del *Motu proprio*. Si todo proceso conlleva su tiempo, es evidente que tratándose de la reforma promovida por San Pío X fue todo un despliegue de esfuerzos a veces extenuantes, con todo y sus resistencias”. Beatriz Alceda, “Obra Sacra de Miguel Bernal Jiménez”, en *Primer Coloquio Miguel Bernal Jiménez. Una vida dedicada al arte musical*, Festival de Música de Morelia: Miguel Bernal Jiménez, Morelia (27 de noviembre, 2014) [Ponencia].

³ Miguel Bernal Jiménez, “Un libro de don Francisco de P. Lemus”. *Schola Cantorum, Revista de Cultura Sacro-Musical*, 7, 6 (1939) pp. 101-102.

⁴ *Idem*.

⁵ Alejandro Mercado, *La educación musical en Morelia, 1869-1911*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaíta, Morelia, 2015, p. 46.

⁶ Edgar Alejandro Calderón Alcantar, “La música en la Catedral de Morelia: breve panorama a través de algunos inventarios de su archivo musical”, en Yaminel Bernal Astorga (comp.), *Boletín rosa de los vientos 4. La música a través de sus instrumentos, espacios, actores y expresiones culturales*. Archivo Histórico Municipal de Morelia, Morelia, 2013, p. 35.

efectivamente tuvo una participación significativa contra las leyes de Reforma, incluso, escribiría una manifestación pública en forma de opúsculo donde denotaba su actitud de rechazo a tales leyes.

Ya instalada la familia Lemus en la Ciudad de México, el padre de FPL lo inscribió en el colegio del presbítero don Manuel de Paul, en donde pudo centrar su aprendizaje musical en el piano. Sin embargo, sería poco el tiempo que estaría en dicho colegio, después de seis meses sus padres deciden sacarlo por un problema de amores, lo cual describió en sus datos autobiográficos de la siguiente manera, los cuales están publicados en la revista *Schola Cantorum*:

Seis meses hacía que estudiaba tranquilo mi música dejando atrás a mis compañeros, cuando un amigo, (malvados son algunas veces los amigos y éste, aunque no era malvado, pero se llamaba Sebastián y se apellidaba Sánchez) me dice: hombre, cántale a fulanita mi vecina, es muy bonita. Es muy simplón de mí, no se hizo esperar a otra indicación; me siento, escribo la carta y le digo: toma, llévala y tráeme la contestación. Tranquilo continué mi estudio de la música sin que volviera a acordarme de la cartita. A los cuatro o cinco días se presenta el amigo Sebastián con la contestación en la que me decía la fulanita, que estaba correspondido y que me amaba con delirio.⁷

En busca de una alternativa para practicar la interpretación del piano y el órgano, con el lenguaje musical en boga, principalmente en los espacios religiosos, FPL encontró que dentro de los distintos templos de la Ciudad de México existían pianos a disposición del público durante el jubileo de las 40 horas. Dicho ritual consiste en adorar a Cristo en forma ininterrumpida durante ese lapso de tiempo, con un carácter expiatorio, suplicante y eucarístico, en el que se recuerda el tiempo que duró muerto Jesucristo.

En esa época (1859-1862), pocas veces faltaban las celebraciones religiosas durante todo el año, en las cuales la música tenía un papel significativo, lo que le permitió continuar aprendiendo el arte de la música sacra, particularmente de manera empírica y autodidacta; al respecto, escribió: “desde luego que con 6 meses que tuve maestro de piano no era posible que lo hiciera sino bastante mal, y con mayor razón cuanto que, careciendo de papeles, tenía que improvisar cantinelas”.

Si bien la instrucción que desde temprana edad recibió Francisco de Paula al entrar al coro de infantes de la Catedral de Morelia y en la Ciudad de México, de los 8 a los 16 años, aparentemente no fue tan formal, definitivamente el contacto sistemático que debió tener con la música, le permitió enamorarse profundamente de ella. Tal situación al parecer despertó su creatividad, realizó un gran esfuerzo por suplir la falta de maestros formales, al disciplinarse y suplir el acceso de “papeles” (como él le llama a las partituras) con el ejercicio nada sencillo de la improvisación y composición de melodías armonizadas; esta carencia, pensamos, pudo despertar desde temprana edad la necesidad de componer música de su propia inspiración, que quizá en esta época no pudo expresar en partituras, sin embargo, su constante

⁷ Francisco de Paula Lemus, “Datos biográficos”. *Schola Cantorum, Revista de Cultura Sacro-Musical*, 9, 10 (1948), p. 122.

necedad y constancia en el contacto con el piano y el órgano, le permitieron encontrar un catalizador para expresar su impulso creativo.

En septiembre de 1862 la familia Lemus regresaría a la capital michoacana, Francisco ya contaba con 16 años, la situación económica de su familia lo lleva a redoblar las horas de trabajo frente al instrumento, gracias al contacto que sus padres mantuvieron con un sector acomodado de la sociedad moreliana. Ciertamente logra fijarse un horario de estudio bastante amplio para practicar al piano en las casas de algunos particulares, al respecto escribió

...distribuí mi tiempo en varias casas de ocho a doce del día y de una a seis de la tarde. Al poco tiempo de este rudo trabajo ya podía desempeñar, aunque muy mal, misas y rosarios que tocaba por seis centavos y (medio), por un real o gratis, si no había con qué; todo lo que ganaba lo llevaba a mis padres que se hallaban muy pobres.⁸

Si fue verdad lo que escribió, estudió y practicó nueve horas diarias en el contexto de casas en las que debió de tener contacto con el instrumento, pero además con partituras con las que pudo haber aprendido y practicado obras de distintos compositores. Dedicado de tiempo completo a la música, pronto pudo colocarse como músico en el Convento de las Carmelitas y esporádicamente en otros templos de Morelia y regiones aledañas entre los años de 1862-1875.

254 | Para el 26 de abril de 1868 se une en matrimonio con Dolores Castro, la primera de sus dos esposas, no fue por el divorcio sino la muerte de ella, ocurrida en 1879 ocasionada por un ataque de ictericia, lo que ocasionó su separación, dejándole la responsabilidad de ocho hijos; con ella deciden radicar en Celaya en 1875. Contrajo segundas nupcias en 1881 con Concha López, con quien procrearon seis hijos más.

Al año siguiente decide radicar en Morelia donde pudo colocarse como segundo organista de la Catedral, puesto en el que estaría hasta 1884.⁹ Entre 1884-1887 se dedicaría a negocios personales, no especifica cuáles, pero éstos estaban particularmente en la Hacienda del Tejamanil, en el estado de Michoacán, tal como lo indica el permiso que pidió al Cabildo de la Catedral para ausentarse del puesto de segundo organista.¹⁰ De nueva cuenta regresa a vivir a Celaya en 1887, siempre ligado a la música, puesto que dejaría escritos cientos de textos musicales que se hallan en el Archivo Musical del Convento Franciscano de Celaya. Asimismo, en dicha ciudad haría una de sus primeras zarzuelas que tituló *La gracia divina*.¹¹

En el repertorio que FPL publicó o que se encuentran manuscritos, se puede observar cómo su capacidad creadora lo llevó a escribir para todos los espacios en los que la música tuvo circulación. Ya definitivamente instalado en Morelia entre

⁸ *Ibid.* p. 123.

⁹ Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (en adelante AHCM), *Solicitud de Francisco de Paula Lemus para dar un apoyo extraordinario a otro integrante del coro*, Legajo 228, Morelia, 3 de abril de 1884, foja 1.

¹⁰ AHCM, *Solicitud de permiso para ausentarse por parte de Francisco de Paula Lemus*, Legajo 228, Morelia, 15 de noviembre de 1884, foja 1.

¹¹ F. de Paula Lemus, *op. cit.*, p. 136.

los años de 1889-1890 haría trabajos musicales para particulares, entre ellos la obra *Melania*,¹² que era una obertura.

Hacia inicios de la década de 1890, Francisco de Paula Lemus fundaría su propia academia de música, a pesar de no haber tenido acceso a dichos espacios durante su formación como compositor. Se sabe que en el año de 1869 también Ramón Martínez Avilés hacía lo propio y establecía su escuela de música; por su parte, en 1870, aparece en la escena musical la academia filarmónica Santa Cecilia, fundada por la señora María Gonzáles de Silva, Jesús Pérez de Lerín y la señorita Carmen García Granados, dando clases de piano y canto para niñas y señoritas.¹³

La obra musical de Paula Lemus es relevante porque no sólo escribió o interpretó música sagrada en el contexto religioso, sino que además creó una interesante obra profana ideada para el contexto civil, para uso público y privado como la música para salón, editando y publicando partituras para piano que vendió al público en general, pero también de diversos autores michoacanos dentro de los cuales destaca una compositora, Angela Lemus de Ruíz con los chotis *Dulce emoción* y *Triste recuerdo*, y Ramón Martínez Avilés con *Salve Regina a una voz o en coro al unísono*, además de José E. Hinojosa con *Misterios para el Día de la Asunción de María santísima*, entre otros.

Esta situación FPL debió de haberla percibido como un área de oportunidad, puesto que, después se convertiría en uno de los primeros impresores de música en el estado y en el país. La impresión de música era una de las dificultades de la época; al igual que él, otros compositores de este contexto cultural y musical debieron de haber tenido la necesidad de editar e imprimir sus obras en un formato más formal, que les permitiera obtener algunas ganancias adicionales y tener la posibilidad de que su música fuera interpretada al intentar adquirir fama y prestigio.

Con todas estas actividades, se denota una intensa laboriosidad en relación con la música escrita en la ciudad de Morelia. Se hicieron constantemente convocatorias para componer himnos a instituciones y también hizo composiciones por propia iniciativa. Por ejemplo, en 1894 escribió su zarzuela *Sobre el océano*,¹⁴ que se hizo acreedora a un premio, y compuso el *Himno patriótico nicolaita*, escrito en honor al Colegio de San Nicolás, con letra del poeta michoacano Donato Arenas López, y musicalizado por él en 1899. Asimismo, en 1896 se dedicaría de lleno a la impresión de música de manera profesional, mediante préstamos económicos obtenidos por parte de un particular y de la Iglesia.¹⁵ Entre 1896 y 1908 publicaría una diversidad de obras reconocidas, además de su *Teoría del canto llano* de 1904. Asimismo, pondría en marcha tres publicaciones periódicas.¹⁶ Algunas composiciones fueron:

¹² F. de Paula Lemus, *op. cit.*, p. 137.

¹³ A. Mercado, *op. cit.* p. 46; Mariano de Jesús Torres, "Historia de la música en Michoacán". *El Odeón Michoacano*, (s.f., 1900), pp. 185-186.

¹⁴ F. de Paula Lemus, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *El Pregonero* (1903-1905); *El criterio católico* (1905); *El amigo de los niños* (1906). *Idem.*

Género	Nombre de la composición
Sacra	Obra 86. Primera Misa a una voz y órgano. Obra 86. Segunda Misa a una voz y órgano. Obra 86. Tercera Misa a una voz y órgano. Obra 86. Cuarta Misa a una voz y órgano. Obra 86. Quinta Misa a una voz y órgano.
Religiosa	<i>Segundo Mes de María</i> Primera Parte: 1 Tomo con treinta cantos para los misterios del rosario a 2 voces y piano (diversas obras) Instrumentación arreglada para 2 violines, viola, violoncello, contrabajo y flauta (<i>ad libitum</i>) Tomando ambas reunidas Segunda Parte: 1 Tomo (cuaderno 1) con 22 cantos para las meditaciones del rosario a piano y canto (diversas obras) 1 Tomo (cuaderno 2) con 8 cantos para las meditaciones del rosario a piano y canto (obra 70) 4 Voces sueltas (Triple, Alto, Tenor y Bajo) con letra propia para maitines de la Purísima Concepción arregladas sobre la música del primer tomo de meditaciones. <i>Salve a diversas voces al unísono</i> <i>Himno popular guadalupano</i> <i>Himno carmelitano</i> <i>O salutaris</i> <i>Salve a una voz en coro al unísono</i> <i>Misterios para el Día de la Asunción de María Sma.</i>
Didácticos	<i>Teoría elemental de la música con ejemplos para la inteligencia de los textos.</i> <i>Teoría del canto llano. Tipografía Michoacana de Música, Morelia, 1904.</i>
Vals	<i>Cuauhtémoc</i> , vals para piano <i>En el lago</i> , vals de salón
Marcha	<i>Morelos</i> , marcha para piano <i>La misma para banda militar</i> (partes sueltas)
Chotis	<i>Dulce emoción</i> , chotis para piano

FIGURA 1. Tabla de composiciones de Francisco de Paula Lemus.
Elaborada por Rolando Vidal García Calderas (2020).

Como se puede observar en la tabla anterior, son más numerosas las obras con carácter religioso. En este sentido, éstas formaron parte integral de la solemnidad de suntuosos eventos católicos como la celebración del Nuevo Oficio a la Virgen María en 1894, así como la Coronación de la misma en 1895 y el Segundo Congreso Nacional Católico y Primero Mariano convocado por el mitrado michoacano en 1904. Tales acontecimientos tuvieron un particular significado para la sociedad moreliana (con alcances en la geografía que en aquella época tuvo la diócesis de Michoacán). La música de Paula Lemus pudo trascender, quizá, su función litúrgica o religiosa para convertirse en una expresión cultural de más largo alcance, cuyos significados y derroteros están aún por ser investigados.

En el caso de un evento en particular, como lo fue la Coronación de la Virgen María en 1895, la Catedral Metropolitana de Morelia ostentó al centro del altar principal un trono majestuoso en el que descansó la imagen de la Virgen María,

decorado con adornos de bronce dorado. Esto debió haber sido un espectáculo y una experiencia estética sin igual, cuando a la hora de los maitines,¹⁷ es decir, aproximadamente a las 18:00 h —cuando se oculta el sol—, se pudo ver cómo resplandecían las luces que la alumbraron; todo ello, en combinación con el ritual religioso y la música hecha ex profeso para solemnizar el acto espiritual y religioso. Respecto al aspecto musical de esta ceremonia, la siguiente cita es elocuente:

Aunque todavía no ha sido posible formar en esta Capital, una música absolutamente religiosa, la que se adecuó a los nuevos responsorios era conveniente por su gravedad y fue bien ejecutada. El Sr. Profesor D. F. Lémus fue autor de dos de los responsorios, que fueron oídos con agrado, por lo correcto de su composición y lo tierno de sus melodías. ¡Qué impresión al escuchar las lecciones del segundo nocturno! Con la autoridad más alta de la tierra: la del Pontífice supremo; en el lugar más santo del mundo: en el templo, y en el momento solemnísimo en que a nombre de la Iglesia...¹⁸

Se hace alusión a dos responsorios interpretados durante la ceremonia religiosa por parte de Francisco de Paula Lemus. Con la información obtenida no es posible saber con precisión a cuáles se refiere. Sin embargo, el autor editaría y publicaría responsorios en la “Sección Religiosa. Entrega 18”, signada como “Obra 135”, que contiene responsorios del 2.º al 8.º (pp. 11-70), y otros publicados en 1905, clasificados como “Obra 141”, cuyos responsorios se hallan del 1.º al 3.º (pp. 8-22), del 4.º al 6.º (pp. 25-40), y el 7.º y el 8.º (pp. 43-51).¹⁹ No obstante, estos 16 responsorios fueron publi-

257 |

cados después de 1900. Esto no significa que pudieran ser compuestos antes del pase del siglo, lo que sí es preciso estudiar en estas composiciones, es si fueron elaboradas con las directrices del *Motu proprio*, publicado por el papa Pío X el 22 de noviembre de 1903. Sobre ese tema nos detendremos más adelante, debido a que estas reformas tuvieron que ser acatadas por todas las iglesias católicas del mundo, lo que por supuesto transformó la manera que se estaba haciendo música religiosa en Morelia.

La solemnidad en la catedral se dio con el acompañamiento de los dos músicos de iglesia más importantes de la ciudad durante esta época, Francisco de Paula Lemus y Ramón Martínez Avilés, quienes estuvieron al frente de una orquesta formada por cuarenta instrumentistas. Imaginamos que esta cantidad de músicos pudo estar distribuida entre el coro, los instrumentos de cuerda —violines, viola, violonchelo y bajo—, los instrumentos de aliento —flauta, fagots, cornos y clarinetes (quizá oboes

¹⁷ Los maitines forman parte de las horas canónicas, que son una forma de organizar el tiempo para los rezos religiosos, cuyo origen se remonta a la Edad Media. Cada una de esas horas indica una parte del oficio divino. Las horas litúrgicas se dividen en dos: horas mayores y horas menores. Los maitines y las vísperas pertenecen a las horas mayores; los primeros son interpretados y rezados antes del amanecer, mientras que las vísperas se interpretan en el ocaso del sol, aproximadamente a las 18:00 horas, después del *ángelus* en tiempo ordinario o el *Regina Coeli* para el tiempo de Pascua. Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p. 909.

¹⁸ *Memorándum de la solemnidad con que se celebró en Morelia la concesión del Nuevo Oficio Eclesiástico en honor de María SMA. de Guadalupe*. Imprenta de J. M. Jurado, Morelia, 1895, pp. 6-7.

¹⁹ Francisco de Paula Lemus, *Tercer Mes de María*, Tipografía Michoacana de Música, Morelia, 1904.

y algún otro aliento de la familia de los metales, como trompetas)— y un órgano o piano. En el documento se narra:

La orquesta formada por 40 personas ejecutó la misa *Alessandria* cuya instrumentación fue arreglada por el Sr. Lemus y su ejecución dirigida por el Maestro de Capilla de la Catedral Lic. D. Ramón Martínez Avilés. A la hora del gradual se entonó el himno *Ave Maris Estella* con canto del Sr. Martínez. Sólo la escuela de niños toma parte en él, y es tan sencilla y tierna la melodía, tan semejante al canto llano, que conmueve el alma y la eleva. No hay en él ninguno de esos adornos que recuerdan, aun contra la voluntad, el canto escénico, sino que, sostenida por robustos tonos de órgano, se levanta y se abate como plegaria de un alma entre esperanzas y temores.²⁰

Es necesario mencionar que el punto de vista que se manifiesta en relación con la formación instrumental de la orquesta se basa en deducciones y conjeturas a partir de la información obtenida. En realidad, hasta ahora no se ha podido localizar la nómina de instrumentistas que participaron en el evento. Lo que se puede verificar son algunas de las obras que en esta época fueron compuestas y editadas en relación con el tema, y son mencionadas más adelante. Esta conclusión está basada en el hecho de que las partituras editadas en la Tipografía Michoacana de Paula Lemus, específicamente las composiciones publicadas con dedicatoria a la Virgen María, así como sus *Misterios dolorosos*, están escritas para piano y no para órgano. Un segundo aspecto a resaltar, es el comentario con que se describe la música: quien lo escribió, narró el evento e hizo hincapié en que la música presentada no podía, “aun en contra de la voluntad”, parecer música escénica. Esto llama la atención, porque es uno de los sentidos en los que se pronuncia la reforma eclesiástica de Pío X: el hacer una evidente diferencia entre las técnicas de composición musical utilizadas para la música profana o creada para el contexto de la música teatral, zarzuela, ópera o canciones, y la producida para el culto religioso, cuyos adornos y técnica compositiva debió de expresar una sensibilidad eminentemente espiritual.

Francisco de Paula Lemus editó y realizó composiciones dedicadas a la Virgen María. Incluso, con motivo de tal acontecimiento se abrió un concurso para componer un *Himno a la Virgen María*, convocado por el ilustrísimo Sr. abad don José Antonio Plancarte y Labastida, en ese entonces abad de la Colegiata de Guadalupe. El presbítero Francisco de P. Andrés fue el premiado en el certamen. En esta ocasión la edición y la impresión de las partituras estuvo a cargo de la Paula Lemus, quien a su vez realizó un *Himno guadalupano* en 1898, estrenado el 12 de octubre de 1895 en la solemnidad de la coronación de la santísima Virgen.

Asimismo, continuando con la música escrita por parte de Francisco de Paula Lemus a la Virgen de Guadalupe, se puede hacer referencia a dos obras afines con el Mes de María: una de ellas es la *Colección de misterios para solemnizar cada día del Mes de María* y la otra es *Continuación del Mes de María*. En el caso de ambas obras, Paula Lemus escribió “a la Reina del Cielo consagra el autor estas humildes violetas”

²⁰ *Ibid.* pp. 8 y 9.

y conforman una “colección de canciones para la meditación del rosario con que se obsequia a la santísima Virgen en el mes de mayo”.

Las obras se hallan en el Archivo General de la Nación y en el Conservatorio de las Rosas, con excepción del *Tercer Mes de María*: la edición de las partituras publicadas por Lemus en su Tipografía Michoacana de Música para el año de 1904, una de las primeras composiciones que denotan un claro esfuerzo de expresión musical acorde con las directrices del *Motu proprio*. En dicha obra, el mismo Paula Lemus hace la siguiente puntualización, referente a que buscó de manera pronta la adecuación y asimilación de los cánones del *Motu proprio*, al titularlos como y dedicarlos “A María Inmaculada, Reina y Señora del Universo. Colección de diversos cantos en honor de la Madre de Dios, divididos en secciones de a cinco números, arreglados cuidadosamente según los decretos de la Santa Iglesia sobre música religiosa”.²¹ Por el momento se han podido localizar tres volúmenes o cuadernos del *Mes de María* escritos por Paula Lemus. Dos de las tres fueron publicadas por la empresa alemana A. Wagner y Levien sucesores y depositado conforme a la ley de propiedad de los Editores para todos los países; al final de la portada puede leerse el nombre del librero “Oscar Brandstetter, Leipzig”,²² lo que influyó para que sus partituras se vendieran en la Ciudad de México, Puebla, San Luis Potosí y Morelia en la librería A. Martínez Mier.²³ Los ejemplares podían ser obtenidos en piezas sueltas o la obra completa integrada por 31 composiciones distribuidas para ser interpretadas del 30 de abril al 31 de mayo. En el *Primer Mes de María*, Paula Lemus señaló que su zarzuela *La gracia divina*, compuesta en 1887, constituyó “casi en su totalidad está en las meditaciones de mi primer mes de María”.²⁴

259 |

Con el objetivo de tener una visión panorámica del contenido de cada tomo, se presenta una tabla con los títulos y la dotación instrumental de cada cuaderno del *Mes de María* (en ese sentido, se toman las voces humanas como instrumentos musicales), así como la fecha en que debe ser interpretado.

²¹ *Idem*.

²² Oscar Brandstetter introdujo muchas tecnologías de impresión revolucionarias, que ayudaron a la empresa de la que se hizo cargo desde 1880.

²³ Destaca la tipografía de Agustín Martínez Mier, donde se elaboraron varios periódicos de tipo religioso como *El Boletín Eclesiástico*. Gabriela Díaz Patiño, “El catolicismo social en la arquidiócesis de Morelia, Michoacán. (1897-1913)”. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 38, (2003), p. 129.

²⁴ F. de Paula Lemus, “Datos biográficos”, ed. cit., p. 137.

Fechas de mayo	Título / agógica	Instrumentación, compás y tonalidad
1.º	<i>Venid amantes hijos</i> / Assai Moderato	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{6}{8}$. Do M.
2	<i>María concebida sin mancha</i> / Allegro moderato	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{6}{8}$. Fa M.
3	<i>Nativitatem Virginis Marie (Invitatorio de maitines para la Natividad de la Sma. Virgen)</i> / Allegro moderato	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{4}{4}$. Fa M.
4	<i>Tu nombre señora</i> / Adagio	Una voz en clave de sol, Piano. $\frac{6}{8}$. Fa M.
5	<i>Por tu limpia concepción</i> / Moderato	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{6}{8}$. Mi bemol M.
6	<i>Llegaron ¡Oh Madre!</i> / Moderato	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{3}{4}$. Mi bemol M.
7	<i>Vertiendo más luces</i> / Moderato	Dos voces en clave de sol, Piano. $\frac{3}{8}$. Sol M.
8	<i>Si el sol es tan grato</i> / Andante amoroso	Dos voces en clave de sol, Piano. $\frac{12}{8}$. Sol M.
9	<i>Ave María</i> / Largo	Una voz en clave de sol, Piano. $\frac{3}{4}$. Mi bemol M.
10	<i>De dicha y de gracias</i> / Moderato	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{6}{8}$. Fa M.
11	<i>Con dulces acentos</i> / Allegretto	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{6}{8}$. Fa M.
12	<i>Madre del amor hermoso</i> / Andante	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{6}{8}$. Mi bemol M.
13	<i>Bendito el Dios eterno</i> / Andantino	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{6}{8}$. Mi bemol M.
14	<i>En miseras pajas</i> / Allegro pastoral	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{6}{8}$. Sol M.
15	<i>Hermosa doncella</i> / Vivo	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{3}{4}$. Sol M.
16	<i>Amor de los amores</i> / Molto moderato	Tres voces en clave de sol, Piano. $\frac{6}{8}$. Mi bemol M.
17	<i>Dulcísima Virgen del cielo</i> / Molto moderato.	Dos voces en clave de sol, Piano. $\frac{3}{8}$. Sol mayor.
18 y 19	<i>¡Oh! Madre dolorosa</i> / Largo	Tres voces clave de sol. Piano. $\frac{6}{8}$. Re menor.
20	<i>Tus dulces ojos</i> / Largo	Tres voces en clave de sol. Piano. $\frac{6}{8}$. Re Mayor.
21	<i>Tan dulces son tus ojos</i> / Andantino	Una voz en clave de sol. Piano. $\frac{6}{8}$. Fa Mayor.
22	<i>Augusta y tierna Madre</i> / Moderato	Tres voces en clave de sol. Piano. $\frac{6}{8}$. Do Mayor.
23	<i>De místicas flores</i> / Pastoral	Tres voces en clave de sol. Piano. $\frac{6}{8}$. Sol Mayor.
24	<i>Tu gloria goza</i> / Allegro-Molto modetato.	Tres voces y piano. $\frac{2}{4}$ a $\frac{3}{8}$. Fa Mayor.
25	<i>¡Oh celestial belleza!</i> / Pastoral	Tres voces en clave de sol y piano. Do Mayor.
26	<i>A Ti suspiramos</i> / Allegretto	Cuatro voces y piano. $\frac{2}{4}$. Mi bemol Mayor.
27	<i>Palomas cuyas alas</i> / Andante	Tres voces y piano. $\frac{6}{8}$. Si bemol Mayor.
28	<i>Volvemos al cielo</i> / Allegretto	Cuatro voces y piano. $\frac{6}{8}$. Sol Mayor.
29	<i>¡Oh Madre amorosa!</i> / Andante	Cuatro voces y piano. $\frac{3}{4}$. Si bemol Mayor.
30	<i>¡Oh dulce María!</i> / Andante	Dos voces y piano. $\frac{3}{8}$ N 6. Fa Mayor.
Día último	<i>La bellísima María</i> / Moderato	Cuatro voces y piano. $\frac{6}{8}$. Re Mayor.

FIGURA 2. Dotación instrumental del *Primer Mes de María*. Elaborada por Rolando Vidal García Calderas (2020).

Fechas de mayo	Título	Instrumentación, compás y tonalidad
30 de abril	<i>Himno "Quem terra"</i>	Piano y tres voces.
1.º	<i>Una bella criatura</i>	Piano y una voz.
2	<i>Cercamos tus altares</i>	Piano y cuatro voces en clave de sol.
3	<i>Venturosa la tierra</i>	Piano y tres voces en clave de sol.
4	<i>¡Ob Trinidad!</i>	Cuatro voces en clave de sol. Maestoso: piano y cuatro voces.
5	<i>¡Ob del Padre inmortal!</i>	Piano y cuatro voces.
6	<i>Beatam me dicent</i>	Piano y tres voces.
7	<i>Oculto entre las flores</i>	Piano y tres voces.
8	<i>¡Ob del Padre!</i>	Piano y cuatro voces (se van incorporando).
9	<i>Llegó el dichoso mayo</i>	Piano y dos voces.
10	<i>Cantemos, cantemos</i>	Piano, voz solista (clave de sol) y coro (en un sistema, clave de sol).
11	<i>Del eterno</i>	Piano y tres voces.
12	<i>Sonriendo festivas</i>	Piano y tres voces.
13	<i>Bendiciones a ti</i>	Piano y tres voces.
14	<i>En la hermosura</i>	Piano y tres voces
15	<i>Glorifican</i>	Piano y tres voces.

FIGURA 3. *Segundo Mes de María*. Cuaderno 1. Elaborada por Rolando Vidal García Calderas (2020).

Fechas de mayo	Título	Instrumentación, compás y tonalidad
16	<i>Cubrió la muerte</i>	Piano y canto (voz en clave de sol).
17	<i>Como hueste</i>	Piano y dos voces.
18 y 19	<i>O vos omnes</i> (melodía imitativa sobre la Salve Regina de G. Lucchesi)	Piano y una voz.
20	<i>¿Quis tibi sensus fuit?</i>	Piano y Tenor.
21	<i>Nuestra humilde</i>	Piano y tres voces.
22	<i>Entre nubes</i>	Piano y tres voces.
23	<i>Nuestra humilde</i>	Piano y tres voces.
24	<i>Beatam me dicent</i> (responsorio 7º de la Natividad de María Santísima)	Piano y tres voces. Se van intercalando hasta juntarse.
25	<i>Véme á tus plantas</i> (plegaria de la familia. Canto Religioso)	Piano y Canto. 1.ª voz la Madre; 2.ª voz los Criados; tercera voz el Padre. 1.º Coro Jodos. Los hijos 2.º Coro. Coro General.
26	<i>¿Quién es esta?</i>	Piano y tres voces. Estrofa a una voz (1.ª)
27	<i>Invencible</i>	Piano y tres voces. Dos estrofas a una voz (1.ª)
28	<i>En el plácido</i>	Piano y tres voces. Dos estrofas: primera segunda voz y segunda primera voz.

29	<i>Ave Maris Stella</i>	Piano y cuatro voces (en calve de sol). Primera estrofa la canta la tercera voz; la segunda estrofa la segunda voz.
30	<i>De júbilo llenas</i>	Piano y cuatro voces en clave de sol.
30	<i>Salve a 2 voces para cantarse en el Mes de María después del rosario.</i>	Piano y dos veces.

FIGURA 4. *Segundo Mes de María*. Cuaderno 2. Elaborada por Rolando Vidal García Calderas (2020).

Una de las razones por la cual la Iglesia católica, de carácter universal, se vio en la necesidad de realizar una reforma en relación con la música que se interpretaba en el recinto sagrado fue, como escribió Bernal Jiménez:

Las corrientes reformadoras, que partieran de Ratisbona a finales del s. XIX, señalaron con índice de fuego la obra de aquellos compositores [Mercadante, Stradella, Rossi, quienes, desde Italia, daban la pauta en la forma de componer música al mundo católico], declarándola indigna de la Iglesia por estar infestada de teatralidad [...]. La tenaz resistencia del estilo de los melodistas italianizantes del s. XIX -tan caros a nuestros abuelos- es demostrada por el hecho que el *Motu Proprio* [*sic*], aparecido a principios del siglo siguiente (1903), hubo de ocuparse todavía de anatematizarlos.²⁵

262 | En su crítica, Bernal Jiménez exalta el hecho de que FPL no sólo sometió su impulso creativo a las normas expresadas por el *Motu proprio*, al señalar que “sólo artistas de su talla moral” tuvieron el valor para contribuir a su difusión. En este sentido, FPL declaró que “la razón principal que lo indujo a escribir su obra, fue facilitar el acercamiento del *Motu proprio* a los empleados musicales al servicio de la Iglesia. Lemus aportó, por medio de la publicación en su Tipografía Michoacana de Música y en acatamiento explícito al Código Jurídico de la Música Sagrada, su libro *Teoría del canto llano*, publicado en Morelia hacia 1904. Así, se puede advertir que a sus 48 años don Francisco se encontró con la necesidad de echar mano de la experiencia de muchos años de lectura y análisis de obras religiosas de periodos anteriores. Su tratado representa un esfuerzo por procesar, por comprender desde el contexto moreliano, las directrices que en materia de música sacra se estaban gestando; él mismo se encontraba inmerso en un esfuerzo de asimilación, procesando y adaptando su lenguaje musical a las reformas relacionadas con el tema de la música eclesiástica; situación que hace explícita en su *Teoría del canto llano*.

Otro aspecto importante que nos revela el artículo de Jiménez es que gracias a las tipografías importadas por FPL de Italia, “primeros y únicos existentes en Morelia”, así como, a la conformación de los Talleres Fímax, por herencia de Lemus, encargados de imprimir la valiosa revista *Schola Cantorum*, se pudo publicar y por lo tanto dar circulación a obras del presbítero Velázquez y de D. Agustín González.

Respecto al cambio de paradigma en la composición musical de nuestro personaje, propiciado por la implementación del *Motu proprio*, musicalmente ¿Cómo es posible advertir éste cambio? Si como mencionan la música estaba llena de teatralidad, dominada por la forma de componer de los “melodistas italianizantes”, se hace nece-

²⁵ M. Bernal, *op. cit.*, p. 101.

sario precisar, observar qué características en la textura, forma, frases, herramientas y técnicas en la composición musical en general, etc., pueden ser propias de este estilo, es decir, cuáles son características de esta manera de componer y cómo pueden ser observadas en la obra de FPL para antes de la implementación del *Motu proprio* de Pío X; para en una segunda instancia comparar estas obras con las que compuso al final de su vida, en la que pudo enfocar su creatividad musical al observar las reglas determinadas por orden del supremo jerarca de la Iglesia romana. Quizá el ejemplo más evidente del cambio señalado se encuentre en sus misterios, “que le granjearon una popularidad que todavía le sobrevive, aquí en México y en varios países de la América española”, o en la colección de canciones para la meditación del rosario con que se obsequia a la santísima Virgen en el mes de mayo, es decir del primer y segundo *Mes de María* al tercer *Mes de María*, “arreglados cuidadosamente según los decretos de la Santa Iglesia sobre música religiosa”. Sin lugar a dudas, esto representa un reto analítico que rebasa las pretensiones que me he propuesto expresar en este espacio.

REFERENCIAS

- ALCEDA, Beatriz, “Obra Sacra de Miguel Bernal Jiménez”, en *Primer Coloquio Miguel Bernal Jiménez. Una vida dedicada al arte musical*, Festival de Música de Morelia: Miguel Bernal Jiménez, Morelia (27 de noviembre, 2014) [Ponencia].
- ALISON, Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica, México, 2009, 1685 pp.
- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, “Un libro de don Francisco de P. Lemus”. *Schola Cantorum, Revista de Cultura Sacro-Musical*, 7, 6 (1939).
- CALDERÓN ALCANTAR, Edgar Alejandro, “La música en la Catedral de Morelia: breve panorama a través de algunos inventarios de su archivo musical”, en Yaminel Bernal Astorga (comp.), *Boletín rosa de los vientos 4. La música a través de sus instrumentos, espacios, actores y expresiones culturales*. Archivo Histórico Municipal de Morelia, Morelia, 2013, 111 pp.
- DE PAULA LEMUS, Francisco, “Datos biográficos”. *Schola Cantorum, Revista de Cultura Sacro-Musical*, 9, 10 (1948).
- DE PAULA LEMUS, Francisco, *Teoría del canto llano*. Tipografía Michoacana de Música, Morelia, 1904.
- DE PAULA LEMUS, Francisco, *Tercer Mes de María*, Tipografía Michoacana de Música, Morelia, 1904.
- DÍAZ NÚÑEZ, Lorena, *Como un eco lejano. La vida de Miguel Bernal Jiménez*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003, 225 pp.
- DÍAZ PATIÑO, Gabriela, “El catolicismo social en la arquidiócesis de Morelia, Michoacán. (1897-1913)”. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 38, (2003), pp. 97-134.
- GARCÍA CALDERAS, Rolando Vidal (coord.), *Himno nicolaíta del siglo XIX*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 2019, 96 pp.
- JESÚS TORRES, Mariano de, “Historia de la música en Michoacán”. *El Odeón Michoacano*, (s.f., 1900), pp. 185-186.
- Memorándum de la solemnidad con que se celebró en Morelia la concesión del Nuevo Oficio Eclesiástico en honor de María SMA. de Guadalupe*. Imprenta de J. M. Jurado, Morelia, 1895, pp.
- MERCADO, Alejandro, *La educación musical en Morelia, 1869-1911*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaíta, Morelia, 2015, 169 pp.
- MIRANDA, Ricardo y Tello, Aurelio (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013, 599 pp. [El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)].

METODOLOGÍA PARA LA DATACIÓN DE PARTITURAS IMPRESAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO, 1826-1877

LUISA DEL ROSARIO AGUILAR RUZ

264 |

El estudio de la imprenta musical profana en la Ciudad de México en el periodo posindependiente es un acercamiento a los primeros años de una industria incipiente que va creciendo junto con el nuevo país. Nos revela también la historia de un grupo de editores y compositores que utilizaron la imprenta como un medio para dar a conocer sus trabajos en respuesta a la alta demanda de partituras en una época en la que la música sólo podía ser escuchada en vivo. En ese mundo los impresos musicales, junto con los instrumentos, conquistaron el espacio de entretenimiento que hoy ocupan la radio y los reproductores. El impreso musical es una ventana hacia los gustos y las costumbres musicales de su época, pero es también el testimonio de cambios técnicos de la mayor importancia puesto que implican el paso del manuscrito a la partitura impresa, lo que permitió una circulación más amplia y eficiente de las ideas musicales.

En la Nueva España las partituras impresas que se conocen son de música religiosa y de tratados para la enseñanza. Cualquier otro tipo de música circuló en esos años, mayoritariamente, en manuscritos o en impresos importados de Europa. Si bien la imprenta novohispana había desarrollado en forma importante la impresión de textos e imágenes, no ocurrió lo mismo con las partituras que formaron parte minoritaria de la producción de las imprentas.¹

Los cambios económicos que surgieron con la Independencia hicieron necesaria la reestructuración de las vías comerciales para la distribución de los productos importados. Se hizo entonces evidente la necesidad de tener imprentas locales que abastecieran la demanda de partituras.

La primera imprenta litográfica llegó a México en 1825 de la mano de Claudio Linatti y Gaspar Franchini, con el apoyo del gobierno de Guadalupe Victoria, primer presidente de México. La consigna era que ambos enseñaran la técnica en la Academia

¹ Vid. Lotta M. Spell, "The First Music-Books Printed in America". *Musical Quarterly*, 1, 15 (enero, 1929) pp. 50-54. Véase también Margarita Bosques Lastra (ed.), *Tesoros bibliográficos mexicanos: México, primera imprenta de América*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2.^a ed., 1995. 126 p.

de San Carlos.² Linatti no se quedó mucho tiempo en México, pero en su corta estancia publicó un periódico literario junto con Florencio Galli y José María Heredia, llamado *El Iris*, en febrero de 1826.³ Desde la aparición en *El Iris* de una “Escocesa” firmada por Hermelina de Beaufort, la inclusión de partituras con grabados, poesía, datos científicos y artículos de temática variada, como parte del contenido de revistas ilustradas dedicadas al público femenino, abrió la puerta para la producción de impresos musicales que se comercializaban tanto sueltos como insertos en el corpus de una publicación mayor. Al mismo tiempo José Mariano Elízaga, ilustre músico de su época, fundador de la primera Sociedad Filarmónica del México independiente, entre otros méritos, se asoció con el comerciante Manuel Rionda para establecer una imprenta musical, primera en su tipo, en la que “todo fuera mexicano”, como se puede leer en el anuncio publicado en *El Águila Mexicana* el 2 de febrero de 1826:

El ciudadano Manuel Rionda nos acaba de presentar un ejemplar de las primeras composiciones de música que se han tirado en una imprenta que á [sic] fuerza de su industria y asidua aplicación [sic] ha podido formar en union [sic] del profesor ciudadano Mariano Elízaga. El referido ejemplar tiene la particularidad, muy apreciable para nosotros, de ser todo mejicano [sic]; pues lo es la composicion [sic], cuyo autor es el citado Elízaga, director de la academia filarmónica; lo es la imprenta, según [sic] queda referido, y lo es finalmente el papel.⁴

De esta manera, el proyecto de Elízaga y Rionda no es solamente una iniciativa de corte mercantil o cultural, sino que también responde a la necesidad del recién independizado país de afianzarse y construir una identidad nacional.

Como hemos visto, el interés por el costumbrismo y la historia como definidores de la identidad nacional abrió un espacio, para las publicaciones “ilustradas” en las que se incluían temas humanísticos, científicos y de arte.⁵ La “imprenta musical profana” se desarrolló en la Ciudad de México como un apéndice de la imprenta no musical, pero comenzó a brillar con luz propia como producto independiente a partir de 1840. De la mano de otros productos editoriales, el impreso musical se hizo de un lugar en el gusto del público y captó el interés de los impresores ya establecidos, pero también de músicos que se involucraron en la publicación de partituras en forma esporádica o permanente, dando con ello origen a una figura nueva en el panorama del impreso decimonónico en la Ciudad de México: el impresor-editor musical.

265 |

² Vid. Manuel Toussaint, *La litografía en México en el siglo XIX: sesenta reproducciones en facsímil con un texto de Manuel Toussaint*, Ediciones de la Biblioteca Nacional, México, 1934, p. XIII.

³ Vid. María del Carmen Ruiz Castañeda y Luis Mario Schneider (eds.), *El Iris. Periódico crítico y literario por Linatti, Galli y Heredia*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, ed. fac., 1.ª ri., 1988, tomo 1, pp. XII y XIII.

⁴ Vid. *La Águila Mexicana*. (2 de febrero, 1826), sec. Comunicados, p.1.

⁵ Laurence Coudart, “El Diario de México y la era de la actualidad”, en Esther Martínez Luna (coord.), *Bicentenario del Diario de México. Los albores de la cultura letrada en el México independiente, 1805-2005*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2009, pp. 197-225.

Así como hubo una primera imprenta, hubo un primer espacio de venta especializado en música. A finales de 1831, el célebre compositor José Antonio Gómez y Olguín pidió un préstamo para establecer un “repertorio de música impresa”.⁶ La noticia de la apertura fue publicada en el periódico *El Sol*, el 29 de julio de 1832:

Repertorio de música impresa. En México, primera calle de la Monterilla número1, casa de J.[osé] Antonio Gómez, donde se espense [*sic*] un surtido completo de gusto: para orquesta.-Para piano.-Para canto.-Para guitarra.-Para música militar.-Para música eclesiástica &c., &c.-De los mejores autores, Rossini, Hayden [*sic*], Beethoven, Mozart, &c. Se vende una gramática razonada musical que contiene los principios generales de la música [...] -También ha salido de la misma casa un impreso de música litográfico titulado: escalas, ejercicios y lecciones para los principiantes sobre temas de Rossini para piano.⁷

El aviso nos habla del gusto y los usos de la época: música profana y música religiosa de los compositores europeos considerados como “los mejores autores”, así como las instrumentaciones más populares. Podemos ver también que en este establecimiento se vendían partituras importadas y métodos de enseñanza, como la *Gramática razonada musical*, editada y litografiada por el mismo José Antonio Gómez.

Otro dato importante en este anuncio, es el uso de la palabra “repertorio”. Cuando Gómez anuncia que en su tienda se encontraría “un surtido completo de gusto”, utiliza el término “repertorio” haciendo referencia a la definición plasmada en el *Diccionario de autoridades* de 1737, vigente en 1832, en la que vocablo se describe como “Libro abreviado o prontuario, en que sucintamente se hace mención de cosas notables”.⁸ Gómez no era un buen hombre de negocios, sólo unos meses después de haber abierto su local tuvo que traspasar su deuda y su inventario a un comerciante alemán que había llegado a México en 1828, de nombre Antonio Meyer. Meyer trasladó las partituras al establecimiento en el que había fundado una mercería y mantuvo para su nuevo negocio el término “repertorio” que había acuñado Gómez. Así nació el Repertorio de la calle de La Palma núm.13, que se mantuvo varias décadas en el comercio de la Ciudad de México. Al adoptar la palabra “repertorio” para nombrar su establecimiento, Antonio Meyer bautizó al resto de los espacios de venta especializados en productos musicales, pues a partir de ese momento la Ciudad de México vio nacer numerosos “repertorios”, como veremos más adelante.

Un mapa de los sitios de venta de partituras en la Ciudad de México entre 1826 y 1832 nos muestra las librerías de Bossange, Ackermann, Manuel Recio, Alejandro Valdés, la fábrica de instrumentos de Cristóbal de Oñate, la barata francesa de la calle de La Plaza de Jesús, los locales de San Agustín núm. 13, Capuchinas núm. 15 y Cadena núm. 2, la casa de Landa en la calle del Refugio y la vinatería en la calle del Relox. La mayoría de estos establecimientos estaba en funcionamiento desde principios del siglo XIX y vendían partituras importadas de Europa. La novedad

⁶ Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México; Acta de fecha 31 de diciembre de 1831. Folio: 1095. Volumen 944. Notario 155, Francisco Calapiz.

⁷ Vid. *El Sol* (29 de julio de 1832), sec. Avisos, p. 4.

⁸ Vid. Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Gredos, Madrid, ed. fac., 1990, pp. 582 y 583.

en este mapa es la presencia de dos nuevos locales en los que, por primera vez, se imprimió música: Escalerillas n.º 12, la imprenta de Elízaga y Rionda; 2.ª calle de la Monterilla, el repertorio e imprenta de José Antonio Gómez; y también el expendio de San Agustín n.º 13, en donde ya se vendían partituras importadas y también se vendió *El Iris*, la revista de Linatti. La otra novedad en el mapa, es el establecimiento que Antonio Meyer fundó a partir del Repertorio de Música Impresa de José Antonio Gómez: el Repertorio de la calle de La Palma n.º 13. El uso de la palabra “repertorio” como sinónimo de “comercio musical” no parece ser utilizada en otros países, por lo que estamos ante un término cuyo uso en ese contexto podemos identificar como mexicano,⁹ salvo prueba de lo contrario.

En los años siguientes, la Ciudad de México fue testigo del crecimiento de la producción y venta de música impresa con un claro auge en la producción de partituras entre 1840 y 1860 que resultó en la proliferación de locales litográficos y espacios de venta en los que se ofrecían impresos musicales. En esos años podían encontrarse en la capital del país más de 40 establecimientos en los que se ofrecían partituras impresas en México y en el extranjero.¹⁰ Muy pocas de estas casas sobrevivieron a la década de 1860 y unas cuantas seguían activas en 1880, mientras que sólo una, la de Jesús Rivera y su hijo Manuel, mantuvo el perfil de producción y distribución que la caracterizó en sus primeras décadas de actividad. A partir de la década de 1860 ocurrió un doble fenómeno de especialización y reducción del número de locales dedicados a imprimir y comercializar partituras. Este proceso se vio fortalecido por la fundación del Conservatorio de Música, en 1866, pues la profesionalización de la enseñanza musical produjo compradores cada vez más exigentes. Al revisar el mapa de los establecimientos de producción y comercio de partituras entre 1860 y 1877,¹¹ se advierte que ahora sólo se cuentan trece de los más de cuarenta localizados entre 1840 y 1860; y, aunque son menos, doce de ellos se anuncian como “repertorios”, lo que indica su especialización en materia musical. Además, la mayoría comenzó su actividad en la década de 1840, lo que habla de continuidad.¹²

Durante el último tercio del siglo XIX, la capital del país fue testigo del fin de una exitosa etapa de crecimiento de la producción nacional de partituras y del

267 |

⁹ Vid. Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877* (dir. Consuelo Carredano Fernández). Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Música, Ciudad de México, 2018, pp. 65-67 [Tesis de doctorado].

¹⁰ Un análisis de la producción y venta de partituras en la Ciudad de México entre 1826 y 1860 puede consultarse en Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860* (dir. Cristina Gómez Álvarez). Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2011, 452 p. [Tesis de maestría].

¹¹ Un análisis de la producción y venta de partituras en la Ciudad de México entre 1860 y 1877 puede consultarse en Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877*, ed. cit.

¹² Los establecimientos son los siguientes: Repertorio Meyer Doormann y Cía., fundado en 1832; Repertorio de Música y Litografía de J. Rivera e Hijo, fundado en 1842; Repertorio de los Hermanos Bizet, fundado en 1844; Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos de H. Nagel Sucesores, fundado en 1850; Repertorio de Música, Librería y Cerería de Pedro Murguía, fundado en la década de 1850; Repertorio de Carlos Godard, fundado en 1865; Repertorio de Wagner y Levien, fundado en 1876; Agencia de publicaciones Delanoe Hermanos, en funcionamiento desde 1860. Vid. *Ibid.*, pp.172-176.

comienzo de otra: la de las grandes casas comerciales como H. Nagel Sucesores y Wagner y Levien que, dada la reducción de talleres de impresión locales, sustituyeron la producción nacional con la importación de música extranjera e incluso mexicana, pues enviaban los manuscritos de compositores locales a litógrafos alemanes como Friedrich Hoffmeister, Oscar Brandstetter o Carl Gotlieb Röder. Éstos, a su vez regresaban a sus remitentes la música, que ya impresa era ofrecida en los mostradores de Ciudad de México.¹³

Hasta este punto, hemos hecho un veloz recorrido por cincuenta años de historia del impreso musical en la Ciudad de México: ¿cómo llegamos aquí?

En la biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM hay un nutrido repositorio de partituras que, por falta de datos editoriales como el impresor, la fecha o el lugar de impresión, no han sido catalogados. Fue ahí donde encontré mi fuente, un verdadero tesoro documental que me abrió la puerta a otro tiempo. A excepción de unos cuantos casos, los impresos musicales mexicanos anteriores a 1880 no tienen número de plancha ni fecha de edición. Así, el primer y principal reto de mi investigación, fue reconstruir la fuente para poder estudiarla.

Intenté varias vías para datar los ejemplares y, después de algunos intentos fallidos, di con la solución: una fuente serial de larga duración, la prensa. Revisé, literalmente día por día y año por año, una buena cantidad de publicaciones periódicas fechadas entre 1826 y 1877.

Un ejemplo de cómo la prensa es una fuente invaluable para la datación de partituras impresas y vendidas en la Ciudad de México durante el siglo XIX, es el caso de una partitura que contiene los siguientes datos: “*La Lira Mexicana, Las ninfas. Gran vals para piano o guitarra* por J. Labizki, Propiedad de J. Rivera, Editor, Precio 6 reales”.¹⁴ En el periódico *El Siglo XIX* encontré un aviso publicado el 20 de mayo de 1852 que nos informa lo siguiente: “Ha comenzado a repartirse la primera entrega de la *Lira Mexicana*; ésta contiene el hermoso vals de *Las ninfas* para piano o guitarra por J. Sabiki. Queda abierta la suscripción en el Repertorio de Música calle de San Agustín n.º 8”.¹⁵ Aquí tenemos una dificultad muy común al trabajar prensa del siglo XIX: los errores tipográficos. En este caso el anuncio dice J. Sabiki pero el nombre del compositor es Joseph Labizki; de modo que no basta con encontrar datos en los periódicos, pues en muchos casos hay que verificar la información. Una vez confirmada la identidad del compositor, y combinando los datos de la partitura con la del aviso en la prensa, pude saber que J. Rivera tuvo un punto de venta en San Agustín número 8; que *La Lira Mexicana* fue una colección que se vendió por entregas y que el *Vals de las ninfas* de Joseph Labizki, el primer número de la serie, fue publicado en mayo de 1852. Debo aclarar que este caso fue rotundamente afortunado, pues encontrar un aviso que corresponda exactamente a la partitura que se tiene enfrente, es como encontrar una aguja en un pajar. En la mayoría de los casos la información de los avisos tuvo que ser sistematizada y cotejada una y otra vez con las partituras, como

¹³ *Ibid.*, pp. 209-214.

¹⁴ J. Labizki, “Las ninfas gran vals para piano o guitarra por J. Labizki”. *La Lira Mexicana*, 1-4, (ca. 1852).

¹⁵ Cfr. *El Siglo XIX* (20 de mayo, 1852), sec. Avisos, p. 4.

se haría con las piezas de un rompecabezas. De ese modo, después de años de cotejar anuncios en la prensa y ejemplares de música impresa, logré ubicar las partituras en el tiempo y, gracias a ello, fue posible periodizar el fenómeno de la producción y comercio de partituras en la Ciudad de México para contar la historia de las imprentas y los centros de distribución que estuvieron activos en un periodo de cincuenta años.

La monumental empresa de estudiar la edición musical en la Ciudad de México, y su comercio, ha llenado más de una década de mi vida y me permite hoy presentarles una parte de este estudio, el primero en su tipo tanto por la temporalidad y el ámbito espacial que abarca, como por la cantidad de partituras analizadas. Datar las partituras me permitió, en primera instancia, dar cuenta de una historia hasta ahora desconocida; pero eso fue sólo el principio porque al ponerle fecha a las partituras y precisar los nombres de los impresores y editores, fue posible reconstruir los pies de imprenta necesarios para su catalogación. De esa manera, esta investigación ha logrado un segundo objetivo que tiene impacto directo en el fin último de la música: sonar. Gracias a la catalogación de partituras de este periodo, podremos ponerlas a disposición de los intérpretes.

De la mano de los impresos musicales he surcado una buena parte del siglo XIX siguiendo las huellas de esos papeles que tanto tienen que decirnos sobre su tiempo, y que me han permitido reconstruir al menos una parte de lo que pudo ser el mundo de los impresores de música, los comercializadores de partituras e instrumentos, sus locales y sus negocios que, aún inmersos en un largo periodo de inestabilidad, como lo fue el siglo XIX mexicano, hicieron de sus talleres y sus mostradores un refugio para esa vida de todos los días en la que, sin importar las circunstancias, siempre hay lugar para un poco de música.

269 |

REFERENCIAS

- AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860* (dir. Cristina Gómez Álvarez). Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2011, 445 pp. [Tesis de maestría].
- AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877* (dir. Consuelo Carredano Fernández). Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Música, México, 2018, 452 pp. [Tesis de doctorado].
- Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México; Acta de fecha 31 de diciembre de 1831. Folio: 1095. Volumen 944. Notario 155, Francisco Calapiz.
- COUDART, Laurence, “El Diario de México y la era de la actualidad”, en Esther Martínez Luna (coord.), *Bicentenario del Diario de México. Los albores de la cultura letrada en el México independiente, 1805-2005*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2009, pp. 197-225.
- El Siglo XIX* (20 de mayo, 1852), sec. Avisos.
- El Sol* (29 de julio, 1832), sec. Avisos.
- La Águila Mexicana* (2 de febrero, 1826), sec. Comunicados.
- LABIZKI, J., “Las ninfas gran vals para piano o guitarra por J. Labizki”. *La Lira Mexicana*, 1-4, (ca. 1852).
- Margarita Bosques Lastra (ed.), *Tesoros bibliográficos mexicanos: México, primera imprenta de América*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2.^a ed., 1995. 126 pp.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Gredos, Madrid, ed. fac., 1990, 3 vols.

- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen y Schneider, Luis Mario (eds.), *El Iris. Periódico crítico y literario por Linatti, Galli y Heredia*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, ed. fac., 1.^a ri., 1988, tomo 1.
- SPELL, Lotta M., "The First Music-Books Printed in America". *Musical Quarterly*, 1, 15 (enero, 1929) pp. 50-54.
- TOUSSAINT, Manuel, *La litografía en México en el siglo XIX: sesenta reproducciones en facsímil con un texto de Manuel Toussaint*, Ediciones de la Biblioteca Nacional, México, 1934, 27 pp.

EL INTÉRPRETE ANTE LA INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL: REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA DE LA MÚSICA PARA PIANO IMPRESA EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX

SANDARA VELÁSQUEZ

INTRODUCCIÓN

Ante la imposibilidad de oír música de cualquier otra forma que no fuera en vivo, la praxis musical —ya fuera profesional o diletante— tuvo una función central en el tejido social de México durante el siglo XIX. Como consecuencia el repertorio y las partituras fungieron como un medio de comunicación fundamental pues a través de ellas se expresaban los gustos, tendencias e influencias musicales de aquella sociedad decimonónica mexicana. Sin embargo, la investigación musicológica sobre tantos tópicos correspondientes al pianismo decimonónico de nuestro país ha caminado sobre terreno incierto. En parte esto se ha debido a la insuficiencia de fuentes directas que nos permitieran un estudio más fidedigno de nuestro pasado musical. Cada vez con mayor frecuencia y precisión los trabajos de catalogación que han hecho y continúan haciendo numerosos investigadores han logrado saldar en gran medida la falta de visibilidad de mucha música de la época. Ésta comienza a estar a disposición del intérprete para llegar a su fin último, que es ser sonar. No obstante, antes de hablar del ejercicio propio de la interpretación y sus características, esta reflexión se propone dar un paso atrás y cuestionar, aun teniendo partituras cada vez más disponibles, qué tanto acercamiento real tienen los intérpretes a esta música. ¿Por qué el pianista pudiera acercarse poco o nada al vastísimo repertorio que hubo en México en el siglo XIX? Para deliberar sobre este cuestionamiento, es importante pensar al siglo XIX en su totalidad y no sólo en sus últimas décadas —por problemas conceptuales que señalaré más adelante—.

Por un lado, podríamos notar la falta de ediciones de tanta música que circuló en México durante este espacio temporal. Por otro, una escasa disposición del músico hacia su interpretación, que en buena medida proviene de los conceptos preconcebidos sobre dicha música. El primer problema está siendo atendido desde la catalogación. Para comprender el segundo debemos primero preguntarnos ¿qué preconcepciones existen alrededor de este repertorio y de dónde surgen estas creencias preconcebidas? Las posibles respuestas tienen que partir de un análisis historiográfico que nos dé un panorama general del imaginario social sobre el pianismo mexicano decimonónico y sus implicaciones sociohistóricas. Con el objetivo de presentar una reflexión primaria, tanto en profundidad como extensión, la revisión aquí expuesta es deliberadamente

seleccionada de lecturas que por el momento ayudan a iniciar este camino de forma adecuada.

El piano fue el instrumento musical con más presencia en la época y fungió como herramienta idónea —junto con otras como el teatro y la ópera— de transmisión de las prácticas e ideales en las grandes capitales culturales del mundo. México, contrario a lo que quizá aún pudiera pensarse, no estuvo relegado en las modas culturales del resto de las urbes intelectuales. La tradición de teclado en México creó un amplio comercio que comenzó a finales del siglo XVIII con la llegada del piano al país. Gracias a la revisión de anuncios comerciales publicados en periódicos, el registro más antiguo que conocemos sobre la presencia del instrumento en México corresponde a la venta de pianofortes alemanes e ingleses en 1786.¹ En fuentes similares quedó asentado que en el estado de Veracruz se vendían pianos por lo menos desde 1794.² En tanto a la manufactura misma de los instrumentos, los registros indican que el primer constructor de pianos en el país pudo ser Adam Miller, un alemán que estuvo activo entre 1790-1795.³

El comercio de pianos consolidó su auge con la entrada cada vez en mayor volumen de pianos extranjeros, si bien la importación sistemática comenzó hacia 1800 con pianos traídos principalmente de España y cuyo monopolio terminó hasta 1821 cuando hubo un creciente interés por los pianos ingleses y franceses. El intenso tránsito de entrada de pianos a nuestro territorio se vio afectado temporalmente después de la independencia de México entre 1824 y 1851 debido a nuevas políticas gubernamentales que detuvieron la importación de pianos principalmente Europeos al país.⁴ No obstante esta situación propició que durante esos años el comercio de pianos usados y principalmente la manufactura de pianos nacionales creciera para poder abastecer la intensa demanda. Es entonces a partir de 1856, con la renovada importación de pianos, que el mercado alcanzó su pleno apogeo.

Paulatinamente, pero de forma decisiva, el piano ocupó un lugar en el centro de las prácticas culturales y sociales de los mexicanos. Especialmente en reuniones familiares y sociales de salón, cuyo impacto cultural e ideológico fue fundamental desde sus inicios y durante la época independiente. Al respecto hay que señalar que el origen de las tertulias en México e Hispanoamérica había sido designado durante el primer tercio del siglo XIX, como indica Montserrat Galí quien según los registros consultados en su momento fechó la prueba más antigua de tertulias en

¹ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. Secretaría de Educación Pública, México, 1987, 324 pp., *apud* José A. Barquet, “Anales del comercio del piano en el México decimonónico”. *Correo del Maestro*, 281 (octubre, 2019) [En línea]: https://www.correodelmaestro.com/publico/html5102019/capitulo3/anales_del_comercio.html#1 [Consulta: 3 de septiembre, 2020].

² José A. Barquet, “Anales del comercio del piano en el México decimonónico”. *Correo del Maestro*, 281 (octubre, 2019) [En línea]: https://www.correodelmaestro.com/publico/html5102019/capitulo3/anales_del_comercio.html#1 [Consulta: 3 de septiembre, 2020].

³ Jorge Velazco, “El pianismo mexicano del siglo XIX”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 50, 13 (septiembre, 2012), pp. 205-239 [En línea]: <http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/article/view/2375> [Consulta: 26 de agosto, 2020].

⁴ J. A. Barquet, *op. cit.*

el país en 1826.⁵ No obstante, este criterio compartido por otros investigadores fue refutado por Javier Marín, quien afirma que hubo una intensa actividad de tertulias en Hispanoamérica y México desde mediados del siglo XVIII. Recordando, además, que esta práctica sociocultural fue una demostración del “floreamiento cultural y el ambiente de cosmopolitismo y modernidad artística que caracterizó al siglo XVIII novohispano”.⁶

Estas reuniones pasaron de ser una práctica exclusivamente aristocrática a tener presencia en todas las clases de la sociedad burguesa. La naciente burguesía mexicana gustaba de las tertulias para socializar y ostentar riqueza no sólo económica sino también cultural. En ellas era frecuente el baile, el llamado arte de la conversación, lectura e improvisación de poesía, e interpretaciones al piano o, en ocasiones, en el arpa. El arte de tocar el piano era una habilidad tan preciada —especialmente para el bello sexo— que sabemos bien que un gran número de señoritas recibía clases particulares de forma regular. Esta práctica musical y el repertorio pianístico de salón, aquí entendido en los términos que propone Montserrat Galí como aquel destinado a tertulias, es al que se centra la atención de este ensayo.⁷ La popularidad de la música para piano que se tocaba en las tertulias estuvo ligada de la mano con el gran desarrollo de la imprenta musical en el país, que permitió dar abasto al amplio mercado de consumo de las publicaciones periódicas musicales.⁸ La proliferación de la música de salón y de la imprenta musical se nutrieron mutuamente gracias al interés del público. Mucha de esta música no se ha podido recuperar, sobre la que conocemos se han escrito textos con datos importantísimos sobre este repertorio y su práctica musical, cuyos aportes han sentado las bases del conocimiento actual. Gracias a ellos conocemos, por ejemplo, las dotaciones más importantes del repertorio, el público al que estaba dirigida la música, e incluso el mercado de pianos, expuestos en textos dedicados a la revisión hemerográfica para saldar estos temas, como el que presenta Yael Bitrán sobre la música doméstica a principios del siglo XIX.⁹

Sin duda la aproximación a la música del XIX mexicano ha tenido voces y enfoques distintos. Por ejemplo, Jorge Velazco en su artículo “El pianismo mexicano del siglo XIX” hace un recuento de los pianistas más destacables, su actividad musical

⁵ Montserrat Galí, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*. UNAM, México, 2002, p. 130.

⁶ Javier Marín, “Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México Ilustrado: Miguel de Berrio y Zaldívar, Conde de San Mateo de Valparaíso (1716–1779)”. *Latin American Music Review*, 1, 39 (junio, 2018), p. 2.

⁷ M. Galí, *op. cit.*, p. 385.

⁸ Entre las múltiples publicaciones periódicas que circularon en el país se encuentran periódicos y semanarios musicales como *El Repertorio*, *Sociedad Filarmónica Mexicana*, *La Lira de Oro*, *Repertorio de las señoritas*, *El ramo de Flores*, entre muchos otros. Véase Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860–1877* (dir. Consuelo Carredano Fernández). Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2018, 452 pp. [Tesis de doctorado].

⁹ Yael Bitrán, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013, pp. 112–153 [El patrimonio histórico y cultural de México (1810–2010), 4].

y, por ende, sus aportes al desarrollo pianístico mexicano de este marco temporal, en una evidente descripción con mayor profundidad y elogio en lo que al último tercio del siglo se refiere. Mientras que aquello que le precedió corresponde meramente a aportes musicales poco meritorios. Se mencionan, por ejemplo, a los ya conocidos como Aniceto Ortega, Mariano Elízaga y José Antonio Gómez de quienes reconoce su labor pedagógica, de pianista acompañante y compositores, pero minimiza su impacto en la historia pianística mexicana con el argumento de que, aunque en su momento gozaran de fama en el país, ninguno tuvo una verdadera proyección como pianista virtuoso, es decir, de concierto. Y aún las obras de salón compuestas por ellos, y muchos otros, fueron obras de un “romanticismo pianístico subdesarrollado, imitativo, caquéctico y escrofuloso”.¹⁰ El pianista Tomás León pareciera ser caso aparte pues le admite como el primer virtuoso nacional, aunque no tarda en señalar estas mismas limitaciones y defectos estéticos a causa de la debilidad intelectual y cultural del país que, según considera el autor, extinguió al talento musical mexicano del siglo XIX.

En su momento, el propio Carlos Chávez se refirió a la música de salón en México durante las conferencias que dictó en Harvard entre 1958 y 1959. El compositor mexicano recordó a estas piezas como productos moldeados a partir de los máximos representantes de la tradición europea como Mozart o Chopin donde, a pesar de los esfuerzos, la superioridad de éstos no pudo ser imitada.¹¹ Esto nos habla de la percepción que se fue construyendo en el pensamiento colectivo a partir del siglo XX sobre la práctica musical y pianística del siglo anterior. No han de extrañarnos las atribuciones negativas hacia el repertorio de salón, generalmente señalado como excesivamente sencillo y falto de originalidad. Aunque cabe señalar que en la práctica Chávez mostró interés por la divulgación de la música mexicana poco conocida, como se ve en su dirección de fragmentos de la *Misa de Aldana* con la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de México durante el festival de música mexicana que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940.¹² La interpretación de la obra de Aldana representó “el primer trabajo de un músico colonial mexicano presentado en el extranjero”.¹³

Ante los pronunciamientos en detrimento del repertorio pianístico decimonónico han sido varios los autores que han señalado la importancia de estudiarle dentro de sus justas dimensiones, esto es, teniendo presente su contexto particular. Consuelo Carredano lo hace explícito en su texto “El piano”, al criticar las posturas historiográficas que han considerado a la música del siglo XIX en Hispanoamérica como “música funcional o simplemente decorativa”.¹⁴ Esta misma línea de pensamiento considera

¹⁰ J. Velazco, *op. cit.*, p. 385.

¹¹ Carlos Chávez, *Musical Thought, the Charles Eliot Norton Lectures: 1958-1959*. Oxford University Press, Londres, 1961, 126 pp.

¹² Francisco Agea, *Notas al programa*, Orquesta Sinfónica de México, México, 1941, p. 160.

¹³ Robert Stevenson, “Aldana, José Manuel”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, p. 237. *Apud* Fernando Rodríguez, Real Academia de la Historia [En línea]: <http://dbe.rah.es/biografias/70763/jose-manuel-de-aldana> [Consulta: 4 de septiembre, 2020].

¹⁴ Consuelo Carredano, “El piano”, en Victoria Eli Rodríguez y Consuelo Carredano (coords.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, España, 2009, vol. 6: *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, p. 263.

que el pianismo mexicano del siglo XIX se volvió valioso en tanto surgieron las obras verdaderamente virtuosas en el sentido técnico, y que éste llegó a la modernidad en los hombros de los compositores tardíos como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Ricardo Castro, entre otros. El proceso histórico de la música de salón hacia la de concierto se describe bajo esta confrontación con el canon europeo y sus características. Carredano lo refiere de esta manera comparativa en el mismo texto al explicar que “poco a poco se integró un repertorio sorprendente por su variedad, elaboración, originalidad... [que] reflejaba algunas de las experiencias del repertorio artístico de la Europa del XIX”.¹⁵

Las contradicciones en el discurso o en la acción —como en el caso de Chávez— no significan necesariamente que los autores desprecien aquel repertorio, sino que las prenociones heredadas quedan al descubierto inconscientemente en la retórica con la que se describe la práctica musical del siglo XIX, terminando al servicio del discurso hegemónico dominante. Es natural que los autores, como señala Álvaro Matute, no logren escapar del todo de la ideología pues ésta es constitutiva de los discursos historiográficos.¹⁶ Así, en el campo musical académico prevalece el discurso que parte generalmente sobre una definición dicotómica entre lo hegemónico y lo nuestro como otredad muchas veces musicalmente menos valiosa. Ya hablaba al respecto José Manuel Izquierdo en su texto sobre autoexotismos, donde advierte que “se determina [a] América Latina sólo en un marco de centro-periferia, un arco binario que hace imposible cualquier otra salida multilateral de expresión artística o cultural”.¹⁷

Esta postura hace fácil caer en la trampa de pensar que la llegada a la modernidad musical —con la reservas obligadas en el uso de este término— se emprende únicamente con interpretación canónica, el concertismo profesional, la cultura del conservatorio o la composición virtuosa. Aunque es cierto que es necesario continuar abonando en el rescate e interpretación de la música mexicana del siglo XIX tardío, la semilla ya está plantada y muchos de estos compositores son ahora pilares indiscutibles del canon de nuestra música. Ahora nos corresponde labrar otro camino que lleve a la recuperación histórica del resto de la música del XIX, pues no podemos caer en la falsa creencia de que el desarrollo de un siglo de música se limita a las aportaciones de su época tardía. Las prenociones sobre el repertorio para piano del siglo XIX vienen de registros que en muchos casos se han escrito desde el desconocimiento por la falta de bases documentales y datos suficientes que nos permitieran reconstruir nuestro pasado musical. Además, estos mismos textos nos incitan a cuestionar el impacto que el canon musical ha tenido en las ideologías arraigadas de nuestro ámbito musical y, por lo tanto, en las producciones historiográficas que hemos elaborado como campo de conocimiento.

En todo caso, es prudente reconocer que estas prenociones son perniciosas para la interpretación musical actual que asumiendo estas creencias, se puede alejar del

¹⁵ *Ibid.*, p. 251.

¹⁶ Álvaro Matute, “La historia como ideología”. *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, 49 (mayo-agosto, 1997), pp. 4-17.

¹⁷ José M. Izquierdo. “Autoexotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)”. *Resonancias*, 38, 20 (enero-junio, 2016), p.105.

vastísimo repertorio decimonónico mexicano. La reconstrucción de las fuentes y los estudios basados en realidades documentales son indispensables para poner el texto musical a disposición del intérprete. El acceso a esta información resulta sumamente valioso ya que el proceso creativo del intérprete comienza desde la propia búsqueda y elección de repertorio. El ejercicio de selección de obras puede ser complicado en mayor o menor medida pues generalmente mientras más nos alejamos del canon en búsqueda de música novedosa, más difícil acceder a ella. Los esfuerzos por remediar esto son fundamentales puesto que a partir de la selección de repertorio el intérprete se posiciona en el campo musical, ya sea desde la aceptación del repertorio canónico o el interés por repertorio nuevo. Los datos arrojados por el trabajo documental y catalográfico abonan a ello pues permiten al intérprete situar a las obras dentro de un contexto determinado de la historia musical.

Conforme vamos escuchando más de esta música, conociendo más partituras y podemos situar históricamente varias de ellas, propongo que vayamos revisitando, replanteando y reconstruyendo nuestra visión sobre el repertorio y el pianismo mexicano del siglo XIX. Tenemos entonces ante nosotros el problema de definir esta música a partir de las diferencias o similitudes con el repertorio canónico y las dificultades historiográficas que ello representa. Y es que buena parte el pianismo mexicano del siglo XIX está enterrado bajo doble capa, no sólo tiene a su contraparte canónica europea, sino que lucha también contra el discurso hegemónico nacional. Como este es un largo y complejo camino, sugiero que dejemos sobre la mesa la siguiente pregunta con la intención de incitar a la reflexión y al debate. ¿Es posible estudiar la práctica pianística y el repertorio de la música impresa en México, en el siglo XIX, sin compararla con la música canónica de concierto? Más allá de los aspectos estéticos —que bien merecen ser discutidos en trabajos ulteriores— no podemos negar la importancia historiográfica del estudio del repertorio pianístico de nuestro siglo XIX desde una perspectiva que procure la consciencia y, de ser posible, la superación de la visión dualista centro-periferia. Esta y otras preguntas fundamentales sólo podremos ir las respondiendo paulatinamente desde la continua incursión en la práctica musical del siglo XIX sin perder de vista las fuentes que cada vez nos son más accesibles.

276 |

REFERENCIAS

- AGEA, Francisco, *Notas al programa*. Orquesta Sinfónica de México, México, 1941, p. 160
- AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877* (dir. Consuelo Carredano Fernández). Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2018, 452 pp. [Tesis de doctorado].
- BARQUET, José A., “Anales del comercio del piano en el México decimonónico”. *Correo del Maestro*, 281 (octubre, 2019) [En línea]: https://www.correodelmaestro.com/publico/html5102019/capitulo3/anales_del_comercio.html#1 [Consulta: 3 de septiembre, 2020].
- BITRÁN, Yael, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013, pp. 112-153 [El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), 4].

- CARREDANO, Consuelo, "El piano", en Victoria Eli Rodríguez y Consuelo Carredano (coords.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, España, 2009, vol. 6, pp. 228-269.
- CHÁVEZ, Carlos, *Musical Thought, the Charles Eliot Norton Lectures: 1958-1959*. Oxford University Press, Londres, 1961, 126 pp.
- GALÍ, Montserrat, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*. UNAM, México, 2002, 548 pp.
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba, *El arte musical en México*. CONACULTA/INBA/CENIDIM, México, 1.^a ri., 1992, 227 pp.
- IZQUIERDO, José M., "Autoexotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)". *Resonancias*, 38, 20 (enero-junio, 2016), pp. 95-116.
- MARÍN, Javier, "Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México Ilustrado: Miguel de Berrio y Zaldívar, Conde de San Mateo de Valparaíso (1716-1779)". *Latin American Music Review*, 1, 39 (junio, 2018), 29 pp.
- MARÍN, Javier, "Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento". *Acta Musicológica*, 2, 89 (2017), pp. 123-144.
- MATUTE, Álvaro, "La historia como ideología". *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, 49 (mayo-agosto, 1997), pp. 4-17.
- MORENO, Olivia, *Una cultura en movimiento, la prensa musical de la Ciudad de México (1860-1919)*. Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2009, 148 pp.
- PULIDO, Esperanza y ESCORZA, Juan J., "La música de México by Julio Estrada". *Revista de Música Latinoamericana*, 2, 8 (otoño-invierno, 1987) pp. 269-292.
- RODRÍGUEZ, Fernando, Real Academia de la Historia [En línea]: <http://dbe.rah.es/biografias/70763/jose-manuel-de-aldana> [Consulta: 4 de septiembre, 2020].
- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. Secretaría de Educación Pública, México, 1987, 324 pp.
- STEVENSON, Robert, "Aldana, José Manuel", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, 977 pp.
- VELAZCO, Jorge, "El pianismo mexicano del siglo XIX". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 50, 13 (septiembre, 2012), pp. 205-239 [En línea]: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2375> [Consulta: 26 de agosto, 2020].

DE AMÉRICA Y EUROPA: REDES Y TRANSTERRITORIALIDAD EN LA COLECCIÓN MARTÍNEZ DEL VILLAR Y MASSON DEL CENIDIM

ALEJANDRA HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

INTRODUCCIÓN

Hasta ahora, son varias las referencias que dan cuenta de las tertulias en las que la música figuraba como elemento central. Salones en que se reunían hombres, mujeres, familiares y amigos a conversar los acontecimientos del momento, mientras la convivencia era aderezada con la ejecución de algún instrumento, canto o baile. Es posible que esta práctica, que la nobleza y la aristocracia en la Nueva España realizaba desde mediados del siglo XVIII,¹ pudiera popularizarse tras la llegada de la imprenta litográfica a México en 1825,² teniendo como resultado la difusión y distribución de la música de tradición escrita. Prueba de ello son las bibliotecas y colecciones particulares que se conservan hasta nuestros días, como la Colección Martínez del Villar y Masson (CMVM) del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, CENIDIM.

Hasta donde se sabe, ésta es una “colección de partituras musicales encuadernadas del siglo XIX, que formó parte de la biblioteca de la familia Martínez del Villar y Masson. Fue adquirida por el CENIDIM en el año 1995”.³ El expediente institucional no especifica si la adquisición fue resultado de una compra o una donación; sin embargo, es posible que esto sucediera tras la muerte de Salvador y Ana María Guadalupe Díez de Bonilla y Martínez del Villar, en 1992 y 1993, respectivamente, últimos descendientes localizados de dicha familia. Hasta ahora, la colección cuenta

¹ Javier Marín, “Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento”. *Acta musicológica*, 2, 89 (2017), pp. 123-144; Javier Marín, “Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México Ilustrado: Miguel de Berrio y Zaldívar, Conde de San Mateo de Valparaíso (1716-1779)”. *Latin American Music Review*, 1, 39 (junio, 2018), pp. 1-29.

² Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877* (dir. Consuelo Carredano Fernández). Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Música, Ciudad de México, 2018, p. 29 [Tesis de doctorado].

³ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” [En línea]: <https://cenidim.inba.gob.mx/coord-doc/acervos.html?layout=edit&id=205> [Consulta: 2 de febrero, 2020].

con un inventario realizado por el bibliotecólogo Alejandro González Castillo en 2002;⁴ corpus del que actualmente realizo su catalogación.

En líneas generales, la colección está integrada por un conjunto de veinticinco volúmenes empastados,⁵ cada uno con su propia guarda, agrupados en doce cajas de polipropileno. Reúne 663 títulos,⁶ entre los cuales sobresale un extenso número de obras impresas y cinco piezas manuscritas. La datación está por precisarse, pero a grandes rasgos contiene piezas publicadas entre 1850 y las primeras décadas del siglo XX. Con respecto a su contenido, 15 corresponden a métodos de piano y solfeo, y 648 a partituras de compositores varios. Entre las obras se encuentran piezas de salón, bailes y piezas vocales⁷ donde el piano figura como actor principal, ya sea en obras a solo, a cuatro manos o en el acompañamiento de canciones a una o varias voces. Por lo tanto, nos encontramos frente a un repertorio destinado al espacio doméstico.

A partir de los primeros avances del proceso de catalogación, en este texto presento un estudio documental de los impresos de la colección, entendiendo este último como el resultado del análisis de las fuentes a partir de un proceso informativo previo.⁸ El objetivo es empezar a dilucidar el origen de la colección, primero, con respecto a sus propietarios; segundo, sobre la publicación de las piezas. De manera que la revisión de los registros de genealogía de la familia Martínez del Villar permite dilucidar la red social de la colección y su carácter transterritorial.

NOMBRES QUE DEJARON HUELLA: UNA RED FAMILIAR Y SOCIAL EN TORNO A LA MÚSICA

279 |

A menudo los procesos de registro, catalogación o documentación asociados como un trabajo técnico, mecánico y repetitivo vienen acompañados de sorpresas insospechadas. Una de éstas sucedió cuando aquellas 663 piezas dejaron de ser una serie de documentos⁹ y tomaron vida a través de las huellas que permanecieron a lo largo del tiempo, lo que José López Yepes refiere como el cambio de valor, la conciencia

⁴ Licenciado en Bibliotecología, investigador de la Coordinación de Documentación del CENIDIM desde 1989. Los elementos descritos en el inventario son: número de caja, registro y libro, autor, arreglista, título, lugar, editorial, año, número de plancha y número de páginas.

⁵ A los 24 volúmenes se suma el libro designado como “sn”. Este último contiene piezas incompletas registradas en el inventario y el catálogo, de ahí su inclusión en la numeración.

⁶ Entre estos títulos se encuentran colecciones, las cuales suman un total de 709 piezas.

⁷ Por el momento no entraré en detalles sobre las diversas clasificaciones existentes para este tipo de repertorio. Cfr. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013, 599 pp. [El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)].

⁸ Cfr. José López Yepes, “¿Qué es documentación?”. *Revista de la Universidad Complutense*, 4 (1981), pp. 701-707; y José López Yepes, “Reflexiones sobre el concepto de documento ante la revolución de la información: ¿un nuevo profesional del documento?”. *Scire: representación y organización del conocimiento*, 1, 3 (enero-junio, 1997), pp. 11-29.

⁹ Estos son algunos de los atributos de un documento: “instrumento de cultura, instrumento de conocimiento y fijación de la realidad, mensaje en el proceso de información documental y fuente de conocimiento científico”. J. López Yepes, “Reflexiones sobre el concepto de documento...”, ed. cit., p. 13.

histórica en el proceso de documentación.¹⁰ En esta colección, el papel se convirtió en el medio de transmisión de mensajes referenciales sobre las personas relacionadas a ella,¹¹ hombres, mujeres y niñas que dejaron su nombre inscrito a mano, algunos de manera discreta, otros de forma incesante. Lo anterior surgió tras la localización de una serie de nombres inscritos a mano en diez volúmenes de la colección que permiten entretejer la red social que circunda en el corpus, así como la transterritorialidad de las personas y las piezas musicales relacionados a él que arrojan luz sobre la historia de esta colección. Entre los nombres localizados se encuentran: Ana Martínez y Masson, Celestina Martínez y Larrañaga, Luis Espinosa y Gorostiza, Barton y Constant Conel, Amelia de Sevilla, Amelia Sevilla de Garibay; Lizzie Batman o Isabelita Battmant; J. Mateo Baumbusch, Dolores M. y Acosta, Onofre, Concepción Carrillo y “el autor” de la *Marcha Zaragoza*, Aniceto Ortega del Villar.

Lo subsecuente al hallazgo fue indagar sobre aquellas personas en los registros de genealogía disponibles en las plataformas Geneanet y Family Search, tales como actas de bautizo, información matrimonial, matrimonios, defunciones, de los cuales recabé información importante que hilvana gran parte de este texto. Entre los familiares emparentados con los Martínez del Villar y Masson identifiqué más de cincuenta personas, parentela en la que destacan los siguientes aspectos. Primero, estaba integrada por profesionistas en diversos ramos, entre ellos, un periodista, un contador del Tribunal Nacional de Cuentas, abogados y militares. Segundo, estaba formada por integrantes originarios de los estados de Puebla y Veracruz, así como de oriundos de Guatemala, España, Francia e Inglaterra. Por último, la familia Masson se asentó en el Barrio de Santiago en la Villa de Tacubaya, una zona caracterizada por su elevación, lejos de las inundaciones que acechaban a la Ciudad de México, donde residían diversas familias de élite.

De aquellas más de cincuenta personas identificadas, sólo cuatro están representadas en aquellos diez volúmenes, lo que me permite precisar que la biblioteca se creó a partir de las piezas y álbumes pertenecientes a diferentes miembros de sangre y parientes políticos emparentados con los Martínez del Villar y Masson. Entre todos éstos destaca el nombre de Ana, Anita Martínez o Ana Martínez y Masson, de quien su nombre completo era Ana María Virginia Martínez del Villar y Masson,¹² apellidos de los que toma nombre la colección.

EL LINAJE MARTÍNEZ DEL VILLAR Y MASSON

En los albores de la Presidencia de Porfirio Díaz en México, que duraría por más de treinta años, la primavera de 1875, Luis Martínez del Villar, viudo de 54 años, contrajo

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ Cuando un documento es intervenido con información añadida atraviesa una metamorfosis o transformación. Los tipos de mensajes registrados pueden ser: mensaje documentado, mensaje marginal, mensaje referencial y mensaje documental. *Ibid.*, p. 22.

¹² Seminario de Genealogía Mexicana, Geneanet [En línea]: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=martinez+del+villar+masson&oc=0&p=ana> [Consulta: 1 de febrero, 2020]. La localización de esta referencia fue el punto de partida para la reconstrucción genealógica presentada en este texto.

nupcias con Carmen Masson Espinosa de los Monteros, doncella de 34 años,¹³ hija de Ernest Masson Sigaut, un inmigrante francés que posiblemente fue el autor de los artículos publicados en 1864 con el título *Olla podrida condimentada*. El enlace se efectuó en la Parroquia de Tacubaya contando entre los asistentes con Benjamin Barton, padrino del enlace y esposo de Romana Masson,¹⁴ hermana de Carmen; como testigo asistió el profesor en medicina Francisco Ortega. Del fruto de este matrimonio nació una niña bautizada como Ana María Virginia Martínez del Villar y Masson, nacida en 1876.¹⁵ A los 21 años, Ana Martínez contrajo nupcias con Salvador Díez de Bonilla y Valenzuela,¹⁶ con quien tuvo al menos cuatro hijos, entre ellos, Antonio, María del Carmen, Salvador y Ana María Guadalupe Díez Bonilla Martínez del Villar,¹⁷ los dos últimos referidos al inicio de este texto.

La relación que Anita mantuvo con la música está referida a lo largo de los volúmenes 1, 5 y 24 en los que su nombre aparece de manera reiterada. En dichas piezas es posible encontrar fechas inscritas, digitaciones, números de compás o líneas que unen las notas entre un mismo sistema, evidencia de haber sido ejecutadas. Esta información de carácter marginal y documental parece señalar que a los once años Anita contaba con la capacidad de sentarse al piano a leer y ejecutar piezas como la fantasía de la ópera *Le prophète* de G. Meyerbeer.¹⁸ Su empeño por aprender las lecciones le mereció el reconocimiento de su profesora, quien dos años después le dedicó el siguiente mensaje: “Concepción Carrillo dedica ésta pieza á su querida y distinguida discípula Anita Martínez, en testimonio del cariño que le tiene su maestra. Agosto 9 1889”.¹⁹ En tanto que las piezas *Therese Walzer* —de Carl Faust—, *Vom Herzen zum Herzen* —de Albert Jungman— y el vals *Herbstweisen* —de Emil Waldteufel²⁰— llevan inscrito “1891”, acompañado del nombre de la fémina, piezas que posiblemente fueron ejecutadas por Anita cuando tenía quince años.

¹³ La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939D-8397-GP?i=48&cc=1615259> [Consulta: 17 de febrero, 2020].

¹⁴ La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:JHYZ-1ZN> [Consulta: 3 de octubre, 2020].

¹⁵ La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NK5G-K9G> [Consulta: 1 de febrero, 2020].

¹⁶ La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939D-5N9L-1T?i=502&cc=1615259> [Consulta: 28 de julio, 2020].

¹⁷ La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939Z-5PRW-9?i=332&cc=1615259> [Consulta: 19 de febrero, 2020].

¹⁸ En esta pieza están inscritas a mano diversas fechas que van del 17 de mayo al 17 de junio de 1887. Giacomo Meyerbeer, “Le prophète”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 12, vol. 24, ff. 189-194.

¹⁹ Gaetano Donizetti, “Lucia di Lammermoor”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 12, vol. 24, f. 216.

²⁰ Carl Faust, “Therese Walzer”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 3, vol. 5; Albert Jungman, “Vom Herzen zum Herzen”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 12, vol. 24, f. 231; Emil Waldteufel, “Herbstweisen”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 12, vol. 24, f. 245.

Entre esta parentela también hubo otros integrantes relacionados a la música, como María Celestina Martínez y Larrañaga nacida en 1859, hija del primer matrimonio de don Luis.²¹ El volumen 4 da inicio con un ejemplar de la *Marcha Zaragoza* dedicado de puño y letra por Aniceto Ortega a Celestina, según consta en la portada: “A la Señorita Celestina Martínez y Larrañaga/ Su atmo. Servidor. El autor”.²² A reserva de confrontar ésta con otras dedicatorias realizadas por Ortega, no sería extraño comprobar su autenticidad; sobre todo si consideramos que entre los amigos de la familia se encontraba Francisco Ortega, posible hermano del compositor.

María Celestina se casó a la edad de 20 años con Luis Espinosa de los Monteros y Gorostiza, primo de doña Carmen Masson. Para entonces, ya habían fallecido los padres de Celestina, por lo que Francisco Ortega actuó como tutor.²³ Luis Espinosa era descendiente de un linaje singular. Fue hijo de Francisco Espinosa de los Monteros Pascua y Luisa Gorostiza Castilla-Portugal; él, bisnieto de un inmigrante proveniente de Segura, Extremadura, España; ella, nieta de Pedro Fernández de Gorostiza, quien fuera gobernador del Puerto de Veracruz y María del Rosario Cepeda originaria de Cádiz, España, de quien se dice que contaba con un “doctorado de la Universidad de Sevilla y descendiente de Teresa de Jesús”.²⁴ Luis Espinosa, agricultor, parece haber compartido con su esposa el interés por la música, al dejar constancia de ello en *L’Inquiétude*, pieza compuesta por John William Harmston con la que inicia el volumen 3.²⁵

282 | Nacida en la Ciudad de México en junio de 1862, Amelia de Sevilla fue hija de don Juan Manuel de Sevilla, originario de Cádiz, España y Manuela Mora nacida en Xalapa.²⁶ Fue en 1888 cuando Amelia contrajo nupcias con Miguel Garibay y Díez de Bonilla en la Ciudad de México,²⁷ primo de Salvador Díez de Bonilla y Valenzuela, quien fuera esposo de Anita, emparentándose con los Martínez del Villar. La afición de Amelia por la música quedó de manifiesto en el volumen 19, específicamente en la fantasía para piano *La sonámbula* de V. Bellini en arreglo de Henry Cramer, portada que lleva inscrito a mano el nombre de casada de la fémina “Amelia

²¹ La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939Z-R8LX-G?i=355&cc=1615259&personaUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQKZF-FRKY> [Consulta: 17 de febrero, 2020]

²² Aniceto Ortega, “Marcha Zaragoza”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 2, vol. 4, f. 1.

²³ La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GRKP-W3Y?i=530&cc=1923424> [Consulta: 17 de febrero, 2020].

²⁴ Seminario de Genealogía Mexicana, Geneanet [En línea]: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=manuel+eduardo&n=gorostiza+cepeda> [Consulta: 18 de octubre, 2020].

²⁵ John William Harmston, “L’Inquiétude”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 2, vol. 3, f. 1.

²⁶ La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-6143-9TV?i=818&cc=1615259> [Consulta: 14 de octubre, 2020].

²⁷ La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-6R4J-GZ?i=457&cc=1615259&personaUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AJH2C-11V> [Consulta: 20 de julio, 2020].

Sevilla de Garibay”.²⁸ Páginas más adelante, *Victoria* de Brinley Richards indica en la portada: “Amelia de Sevilla, México, 1872, agosto 20”,²⁹ la que da cuenta de haber sido ejecutada según las digitaciones y las líneas que unen las notas entre un mismo sistema, al igual de otras piezas del álbum. Si tenemos en consideración la información anterior, tal parece que a los diez años, Amelia de Sevilla ya se sentaba al piano a practicar sus piezas, interés que mantuvo una vez casada.

Otro caso es el volumen 22 perteneciente a Benjamin Barton, (bautizado como José Dolores Benjamín Barton) originario de Manchester, Inglaterra, tío político de Anita. Este libro sería resultado de un obsequio, según consta en la dedicatoria inscrita en la primera página: “Recuerdo de amistad á mi amigo Barton / Mejico, Setiembre 30 de 1860 / Constant Conel”.³⁰

Ejemplos singulares son los volúmenes 10, 14 y 20, de quienes no existe relación o parentesco cercano con los Martínez del Villar y Masson. El volumen 10 lleva el nombre de Dolores M. y Acosta en la portada del empastado.³¹ El volumen 14 lleva el nombre de J. Mateo Baumbusch, con las variantes “J. M. Baumbusch”, “J. Mateo B’busch”, “J. M. B’busch”,³² asentado en tres piezas del libro. Mientras que el volumen 20 tiene el nombre de Lizzie Batman inscrito en las piezas para piano *Gavotte Stéphanie* de A. Czibulka³³ y *Bella* de Émile Waldteufel.³⁴ A ellas se suma una singular dedicatoria con el nombre castellanizado de la fémina en la pieza *Siga la fiesta*, de José Ornelas, publicada en *La Revista Melódica* que dice: “A mi apreciable y distinguida discípula Isabelita Battman / su maestro Onofre [firma]”.³⁵

Como podemos observar, la información que acompaña a los nombres citados no sólo refiere el título de pertenencia de alguna pieza o su usuario/a potencial, sino también, el testimonio de una amistad, el registro de haber practicado una lección; el reconocimiento de un profesor a su alumna y la dedicatoria autógrafa de un compositor hacia su obra. Todo ello, testimonio del vínculo social en torno a un corpus en el que tanto usuarios, propietarios, amigos y profesores fueron receptores.

283 |

²⁸ Vincenzo Bellini, “La sonnambula”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 10, vol 19, f. 1.

²⁹ Brinley Richards, “Victoria”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 10, vol 19, f. 131.

³⁰ CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 11, vol. 22, f. 1.

³¹ CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 6, vol. 10, 138 ff.

³² G. Herbert Rodwell, “My cottage near the Rhine”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 7, vol. 14, f.197; Gaetano Donizzeti, “Scena ed aria di Perci”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 7, vol. 14, f. 255; Ludwig van Beethoven, “Ländler in Es dur”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 7, vol. 14, f. 293.

³³ A. Czibulka, “*Gavotte Stéphanie*”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 10, vol. 20, f. 45.

³⁴ Émile Waldteufel, “Bella”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 10, vol. 20, f. 97.

³⁵ José Ornelas, “Siga la fiesta”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 10, vol. 20, f. 151.

EL VÍNCULO SOCIAL EN TORNO A UNA COLECCIÓN DE MÚSICA

Desde el surgimiento de la teoría de grafos en 1732 por el matemático Leonard Euler, la teoría o ciencia de las redes se ha implementado en diversas disciplinas. En las ciencias de la información se ha utilizado para analizar la gestión de datos a gran escala y la transferencia de información, así como en análisis bibliométricos, y en la historia para estudiar redes mercantiles o establecer relaciones personales.

Caldarelli y Catanzaro definen el concepto de red en sentido general como un “conjunto de elementos diversos (personas, empresas, aeropuertos, especies, centrales eléctricas, ordenadores, genes...) conectados por interacciones múltiples y desordenadas: es decir, todas tienen una estructura subyacente a la red”.³⁶ Una variante de esta última es la definición propuesta por Alexandra Pita González para referirse a la red social como “un conjunto delimitado de actores —individuos, grupos, instituciones u organizaciones— que se encontraron vinculados en un momento dado”.³⁷ Lo anterior permite establecer que la red social en torno la Colección Martínez del Villar y Masson se constituyó a partir de un grupo de familiares, amigos y profesores de piano.

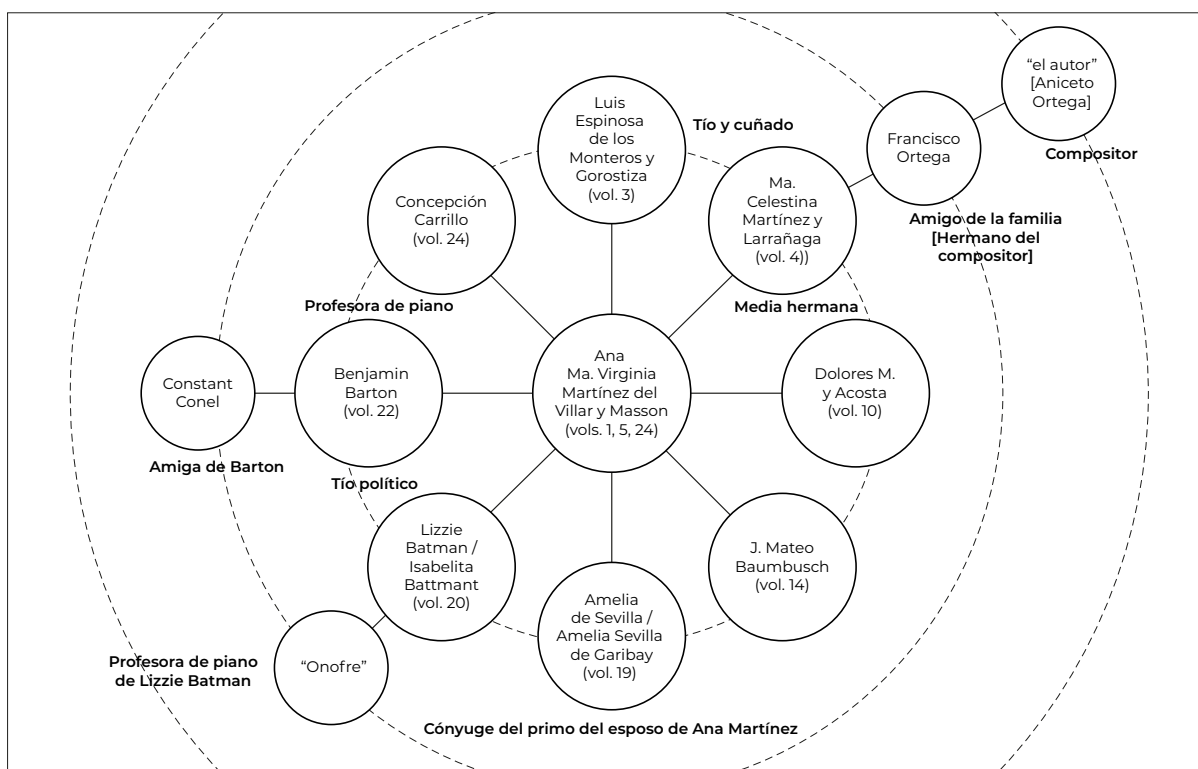


FIGURA 1. Gráfico de la red familiar y social de Ana María Virginia Martínez del Villar y Masson. Elaborado por Alejandra Hernández Sánchez.

³⁶ Guido Caldarelli y Michele Catanzaro, *Redes: una breve introducción* (trad. María Hernández Díaz). Alianza Editorial, Madrid, 2012, p. 12.

³⁷ Alexandra Pita González, *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entreguerra*. Universidad de Colima/Miguel Ángel Porrúa, México, 2016, p. 7.

Teniendo en cuenta que el diagrama de árbol de la familia Martínez del Villar resulta inviable para establecer las relaciones enumeradas, presento un grafo constituido por nodos y enlaces basado en la red ramificada pura presentada por Duncan Watts para ejemplificar la teoría de grados de separación.³⁸ En este modelo, las personas con las que Anita Martínez pudo mantener un contacto directo, o que sus libros se integraron a la colección, están más cerca del centro. Así, en el primer grado de separación se sitúan Benjamin Barton, María Celestina Martínez y Larrañaga, Luis Espinosa de los Monteros, Amelia de Sevilla, Concepción Carrillo, Lizzie Batman, Dolores M. y Acosta y Mateo Baumbusch; en el segundo se sitúa Constant Conel y el profesor Onofre, y en el tercero el compositor Aniceto Ortega. De manera que la red de ramificación por grados de separación permite establecer el alcance y la relación entre Anita Martínez y las diversas personas referidas a lo largo de la colección, independientemente del tipo de relación que mantuvieron o sin que éstos necesariamente fueran parientes consanguíneos de los Martínez del Villar y Masson (figura 1).

TRANSTERRITORIALIDAD

Una de las particularidades de esta colección es la manera en que está constituida. Entre los impresos que componen el corpus encontramos, primero, aquellos editados e impresos en México, es decir, producidos de manera local, los cuales representan 28 % del corpus, una cifra en apariencia poco significativa. La segunda manera es a partir de impresos importados, el cual representa 72 %. Tercero, entre estos últimos figura un 18 % que fueron vendidos en al menos nueve repertorios en México.³⁹ Así este corpus reúne impresos publicados en 29 ciudades entre América y Europa, es decir que reúne una multiplicidad territorial.

285 |

Para Rogério Haesbaert la multi o transterritorialidad implica “la posibilidad de tener la experiencia simultánea y/ o sucesiva de múltiples territorios, reconstruyendo constantemente el propio”,⁴⁰ ya sea como resultado de un desplazamiento físico o de carácter simbólico.⁴¹ A diferencia de otros conceptos como multicultural o cosmopolita, los cuales pueden remitirnos a un amplio conjunto de tradiciones, nacionalidades o costumbres, la multiterritorialidad concierne al espacio; en este caso al lugar de nacimiento de los individuos relacionados a la colección y el lugar donde fueron publicadas las piezas.

En el caso de las piezas locales, la llegada de la imprenta litográfica en noviembre de 1825 y la implementación de este mecanismo para la publicación de impresos musicales tuvo un desarrollo importante entre 1840 y 1860.⁴² Durante este tiempo

³⁸ Duncan J. Watts, *Seis grados de separación: la ciencia de las redes en la era del acceso* (trad. de Ferran Meler-Orti). Paidós, Barcelona, 2.ª ri., 2006, p.41.

³⁹ En este caso me refiero a la definición de repertorio como establecimiento comercial para la venta de instrumentos e impresos musicales. L. Aguilar Ruz, *op. cit.*, pp. 55-63.

⁴⁰ Rogério Haesbaert, “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad”. *Cultura y Representaciones Sociales*, 15, 8 (septiembre, 2013), pp. 34-35.

⁴¹ Rogério Haesbaert, *El mito de la desterritorialización: del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad* (trad. Marcelo Canossa). Siglo XXI, México, 2011, 328 pp.

⁴² Luisa del Rosario Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860* (dir. Cristina Gómez Álvarez). Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2011, p. 251. [Tesis de maestría].

se establecieron diversas imprentas y se publicó un considerable número de piezas; sin embargo, desde la perspectiva editorial, la mayoría de ellas carecen de información como fecha y lugar de publicación, nombre de editores, impresores o litógrafos, circunstancia que ha dificultado en gran medida su catalogación. Por otro lado, ha mermado el carácter histórico de la imprenta musical y su importancia en la creación de colecciones como la Martínez del Villar y Masson.

Los estudios realizados por Aguilar han permitido identificar entre las piezas de esta colección a doce editores activos en la Ciudad de México. Entre los impresos más antiguos destaca la partitura del arreglo para piano de *El carnaval de Venecia* de Nicolo Paganini.⁴³ Esta pieza, publicada en 1850, es atribuida a la imprenta de Ignacio Cumplido a partir de la dirección señalada en la portada, Calle de los Rebeldes núm. 2,⁴⁴ así como por el singular diseño que caracterizaban las piezas del editor, las cuales contienen márgenes adornados y un motivo constituido de instrumentos de cuerda y viento en la contraportada.

En el aspecto cuantitativo, destacan las 58 piezas producidas por uno de los impresores más prolíficos: Jesús Rivera y Fierro. Algunas de ellas, las publicó a lado de su hijo Manuel Rivera y Río.⁴⁵ Entre éstas podemos encontrar diversos números de las colecciones *Sociedad Filarmónica Mexicana*, *Álbum de música Austriaca Mexicana*, *El Ramo de Flores*, *Bouquet de Melodías* o *El Semanario Ilustrado* publicadas entre las décadas de 1860 y 1870.⁴⁶ Le siguen 57 impresos producidos por H. Nagel Sucesores Editorial, activa entre 1867 y 1901, además de 19 publicados por A. Wagner y Levien. Otros impresores también presentes, aunque con un menor número de piezas, son Román Araujo, Manuel Cirilo Rivera y Río, Manuel Murguía y Alfredo Bablot. De manera que este corpus contiene un panorama de los trabajos realizados por algunos de los editores más importantes activos en el siglo XIX, desde la llegada de la imprenta, hasta los primeros años del siglo XX. Lo que permite deducir que el interés de esta familia por la música inició tiempo antes que sucediera el enlace matrimonial Martínez del Villar y Masson (figura 2).

Los repertorios también podían ser una ventana al mundo donde los Martínez del Villar y demás interesados podían adquirir piezas en México provenientes, principalmente, de Francia, el Imperio Austrohúngaro, Estados Unidos, España, Inglaterra e Italia. Una de las maneras de identificar estos últimos es a partir de los sellos de dichos establecimientos. Entre los impresos importados de los que se abastece la colección se encuentran aquellos adquiridos en repertorios de gran tradición como los Hermanos Bizet, Carlos Godard, Otto y Arzoz o María O. de Pizarro. No obstante, los que encabezan la lista con el mayor número de impresos son A. Wagner y Levien, repertorio activo entre 1883 y principios del siglo XX, seguido de H. Nagel Sucesores entre 1867 y 1901.

⁴³ Nicolo Paganini, "El carnaval de Venecia". CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 2, vol. 3.

⁴⁴ L. Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877*, ed. cit., p. 118.

⁴⁵ Luisa del Rosario Aguilar Ruz, "Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México, 1842-1877", en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe: la música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 2014, pp. 62-99.

⁴⁶ La datación de estas colecciones fue realizada por Luisa del Rosario Aguilar. *Ibid.*, pp. 86-93.

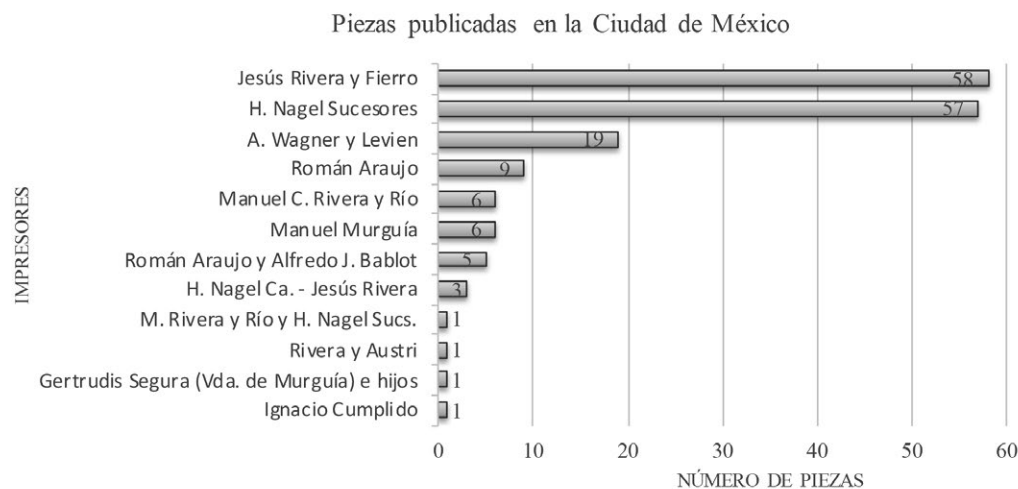


FIGURA 2. Piezas de la Colección Martínez del Villar y Masson publicadas en México.
Elaborado por Alejandra Hernández Sánchez.

Para entonces el empeño de los editores y comerciantes por producir, importar y vender impresos musicales no era menor, si consideramos que el mercado debía atender tanto a filarmónicos, músicos profesionales, aficionados, familias como la Martínez del Villar y Masson, además de profesores y estudiantes del Conservatorio Nacional de Música inaugurado en 1866.

Como tercera forma de abastecimiento de esta colección se encuentran las piezas compradas en el extranjero sin la intervención de los repertorios. Si bien esta cifra representa 54 %, más de la mitad del corpus, esto se invierte al confrontar el origen de publicación de cada una de las piezas, de tal manera que los impresos locales sobrepasan a los provenientes de ciudades de Francia, el Imperio Austrohúngaro, Bélgica, Estados Unidos y España. Este hecho permite reflexionar el impacto de las imprentas mexicanas en la adquisición de impresos por parte de los propietarios (figura 3).

Con respecto a las vías de ingreso de las piezas importadas que no eran vendidas en México, Luisa Aguilar señala tres posibilidades: traídas en el equipaje de algún artista o viajero, como mercancía importada por encargo o por el comercio informal.⁴⁷ No obstante en el caso de la Colección Martínez del Villar y Masson su adquisición parece vislumbrar formas de ingreso un poco más complejas, algunas, quizás difíciles de comprobar.

Uno de los casos de los que se tiene constancia es el ingreso de un álbum como resultado de un obsequio. Tal es el caso del volumen 22 que Constant Conel ofreció a Benjamin Barton como testimonio de su amistad en 1860, el cual reúne una colección de 65 partituras publicadas en Gante por la editorial G. Jacquain y que no señalan haber sido vendidas en México.

⁴⁷ L. Aguilar Ruz, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877*, ed. cit., p. 31.

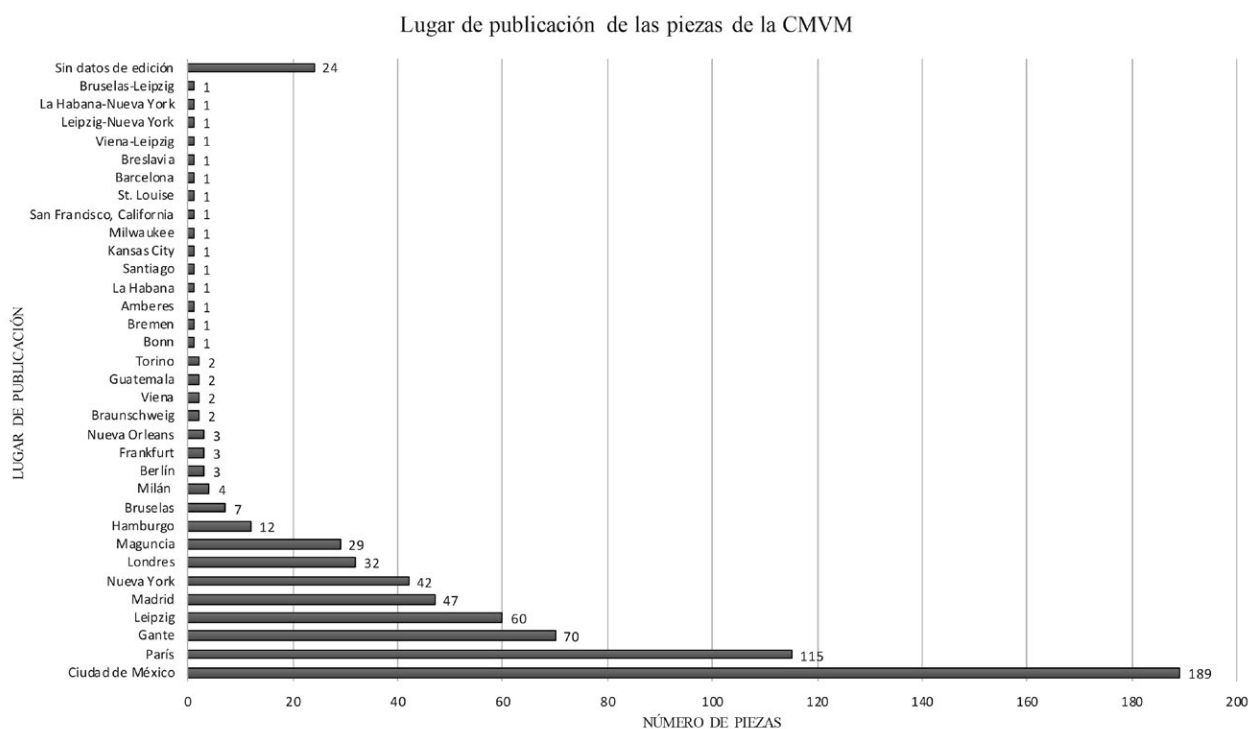


FIGURA 3. Lugar de publicación de las piezas de la Colección Martínez del Villar y Masson.

Elaborado por Alejandra Hernández Sánchez.

288 |

También es necesario considerar la adquisición de las piezas y su traslado como parte de las pertenencias. Ejemplo de ello es el volumen 19 perteneciente a Amelia de Sevilla, quien tenía raíces en Xalapa y era “vecina de Vera Cruz” cuando contrajo nupcias con Miguel Garibay. Estos hechos dan pistas sobre la compra de una partitura de la casa B. Schott’s Söhnen proveniente de la sucursal de Mainz y tres de Les fils de B. Schött en la filial en Maguncia, todas ellas vendidas en el Repertorio de Música Emilio Dahlhaus ubicado en Veracruz. Aunado a ello el volumen incluye impresos de la Ciudad de México y diversas ciudades de Europa, entre ellas, dos piezas publicadas por Casimiro Martín, una de A. Romero y una más de G. Ruíz, todas ellas provenientes de Madrid y sin testimonio de haber sido vendidas en México.⁴⁸ La adquisición de estas piezas no es extraña si recordamos que el padre de Amelia de Sevilla era originario de Cádiz, España.

Este último caso sitúa como hipótesis la posibilidad de que los allegados a Anita Martínez provenientes de otros países migraran con sus partituras. Entre ellos, el abuelo de Anita, Ernest Masson Sigaut, nacido en 1800 en Île-de-France, Francia,⁴⁹ pudo traer consigo en su cruce trasatlántico más de 100 piezas publicadas en París. El tío político, Benjamin Barton originario de Manchester, Reino Unido nacido en

⁴⁸ CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 10, vol. 19.

⁴⁹ Seminario de Genealogía Mexicana, Geneanet [En línea]: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=ernesto&n=masson+sigaut> [Consulta: 1 de febrero, 2020].

1820,⁵⁰ pudo incluir en su equipaje algunas piezas de Londres u otras ciudades de Europa. O bien que la suegra de Anita, María Concepción Valenzuela, quien nació en Guatemala en 1831,⁵¹ o sus descendientes, trajeran consigo el manuscrito de la mazurca para piano *Julita* del compositor Manuel Felipe Neri Murga Keller,⁵² nacido 1869 en aquel país.⁵³

Ya fueran traídas por familiares, visitantes, amigos o que la misma familia viajara a otros países de América y el Viejo Continente, esto abre líneas de búsqueda concretas sobre la manera en la que se constituyó el corpus y su delimitación temporal, los cuales implican la búsqueda de información en diversos archivos y depósitos documentales.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En este texto he presentado diversos elementos que permiten acercarnos a la Colección Martínez del Villar y Masson. La red social permite dar cuenta de hombres, mujeres, niñas, profesores y amigos vinculados a la música. Mientras que la transterritorialidad se refleja, por una parte, de manera física a partir del desplazamiento realizado por los integrantes de esta familia y las piezas musicales; segundo, de manera simbólica a través del sentido de identidad o pertenencia al lugar de origen.

Este corpus permite observar el microcosmos musical al que podía acceder una familia que practicaba este arte por afición, con las connotaciones del término y los conocimientos que ello implicaba, es decir, en el que niñas de diez y once años se sentaban al piano a practicar las piezas musicales de su biblioteca, lo que da cierta relevancia a la práctica musical transmitida de manera escrita. Una familia que dejó de manifiesto su agrado, aprecio y predilección por la musa Euterpe a través de la adquisición de un considerable conjunto de impresos musicales, fuentes que contribuyen a los estudios sobre la música en el espacio doméstico, el impreso musical, los movimientos migratorios y la música en la vida cotidiana del siglo XIX.

289 |

REFERENCIAS

AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario, “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México, 1842-1877”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe: la música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 2014, pp. 62-99.

⁵⁰ Seminario de Genealogía Mexicana, Geneanet [En línea]: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=benjamin&n=barton+millsier> [Consulta: 1 de febrero, 2020].

⁵¹ Seminario de Genealogía Mexicana, Geneanet [En línea]: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=maria+concepcion&n=valenzuela+dorantes> [Consulta: 28 de julio, 2020].

⁵² Felipe Murga Keller, “Julita”. CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, caja 12, vol. 24, ff. 293-296.

⁵³ La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:9Q97-YS86-JBK?i=932&cc=1682771&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AKF8H-SC8> [Consulta: 9 de octubre, 2020].

- AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860* (dir. Cristina Gómez Álvarez). Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2011, 445 pp. [Tesis de maestría].
- AGUILAR RUZ, Luisa del Rosario, *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877* (dir. Consuelo Carredano Fernández). Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Música, México, 2018, 452 pp. [Tesis de doctorado].
- ALMAZÁN ORIHUELA, Joel, “Diversidad e identidad en la danza mexicana para piano del porfiriato”, en INAH, ... *Y la música se volvió mexicana*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2010, pp. 200-223 [Testimonio musical de México, 51].
- CALDARELLI, Guido y CATANZARO, Michele, *Redes: una breve introducción* (trad. María Hernández Díaz). Alianza Editorial, Madrid, 2012, 179 pp.
- CASAS FIGUEROA, María Victoria, *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960). Ecos de la historia musical bugueña*. Universidad del Valle, Cali, 2014, 188 pp.
- CENIDIM (Ciudad de México), *Colección Martínez del Villar y Masson*, cajas 1-12, vols. 1-24.
- HAESBAERT, Rogério, “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad”. *Cultura y Representaciones Sociales*, 15, 8 (septiembre, 2013), pp. 34-35.
- HAESBAERT, Rogério, *El mito de la desterritorialización: del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad* (trad. Marcelo Canossa). Siglo XXI, México, 2011, 328 pp.
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura [En línea]: <https://cenidim.inba.gob.mx/coord-doc/acervos.html?layout=edit&id=205> [Consulta: 2 de febrero, 2020].
- La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Family Search [En línea]: <https://www.familysearch.org/es/> [Consulta: 1 de febrero-18 de octubre de 2020].
- LÓPEZ YEPES, José, “¿Qué es documentación?”. *Revista de la Universidad Complutense*, 4 (1981), pp. 701-707.
- LÓPEZ YEPES, José, “Reflexiones sobre el concepto de documento ante la revolución de la información: ¿un nuevo profesional del documento?”. *Scire: representación y organización del conocimiento*, 1, 3 (enero-junio, 1997), pp. 11-29.
- MARÍN LÓPEZ, Javier, “Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México Ilustrado: Miguel de Berrio y Zaldívar, Conde de San Mateo de Valparaíso (1716-1779)”. *Latin American Music Review*, 1, 39 (junio, 2018), pp. 1-29.
- MARÍN LÓPEZ, Javier, “Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento”. *Acta musicológica*, 2, 89 (2017), pp. 123-144.
- MIRANDA, Ricardo y TELLO, Aurelio (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013, 599 pp. [El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)].
- PÉREZ SALAS, María Esther, “El trajín de una casa”, en Anne Staples (coord.), *Bienes y vivencias: el siglo XIX*. El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2005, t. 4, pp. 179-212. [Historia de la vida cotidiana, 4].
- PITA GONZÁLEZ, Alexandra, *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entre-guerra*. Universidad de Colima/Miguel Ángel Porrúa, México, 2016, 386 pp.
- Seminario de Genealogía Mexicana, Geneanet [En línea]: <https://es.geneanet.org/> [Consulta: 1 de febrero-18 de octubre, 2020].
- WATTS, Duncan J., *Seis grados de separación: la ciencia de las redes en la era del acceso* (trad. de Ferran Meler-Orti). Paidós, Barcelona, 2.ª ri., 2006, 386 pp.

COLECCIÓN CARLOS CHÁVEZ, SU LEGADO MUSICAL

BEATRIZ HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

*Entre las artes, la música se caracteriza, a simple vista,
por su llamada inmaterialidad. Es la música un proceso fugaz;
una expresión con principio y fin en el tiempo.*
Carlos Chávez

INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XX comenzaron a grabarse las primeras obras de música de concierto y a distribuirse de forma comercial. La aparición del disco, desde su materialidad, cambió todo concepto. Tanto en el medio mercantil como en el artístico fue posible escuchar música sin asistir a un concierto. Ello permitió obtener registros de las interpretaciones que hasta entonces solo quedaban en la memoria de los oyentes. Así, la nueva tecnología cambió los usos y los procesos de circulación, de producción, de consumo y de conservación de este novedoso medio.

A decir de Eduardo Contreras, en México “los primeros compositores que vieron grabaciones de sus obras musicales de concierto, las obtuvieron mediante su propio esfuerzo de promoción, a través de intérpretes que los programaban o de su propio trabajo de ejecutante”.¹ Podemos incluir a Manuel M. Ponce (1882-1948) y Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez (1899-1978), compositores de música mexicana de concierto de principios de siglo XX, quienes fueron de los primeros en incursionar en la grabación comercial de sus obras.

La amistad que sostuvo Manuel M. Ponce con Andrés Segovia (1893-1987) desde su primer encuentro en 1923, estando de gira por México, tendría repercusiones posteriores. El guitarrista le pidió al compositor mexicano que le escribiera alguna obra para su instrumento, en respuesta a esa petición, Ponce escribió una pequeña pieza, *De México, página para Andrés Segovia*, que posteriormente formó parte de la *Sonata mexicana* (1923).² “A partir de aquel contacto, y al coincidir ambos en París, la amistad y la colaboración fueron en aumento”.³ La alianza de ambas figuras permitió

¹ Eduardo Contreras Soto, *La tradición grabada: las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana*. INBA, México, 2015, p. 16.

² Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*. CONACULTA, México, 1998, p. 62.

³ *Idem*.

a Ponce, en 1931, grabar sus primeras obras, bajo el sello EMI. A partir de ese momento la amistad que sostuvieron devino en un extenso catálogo de piezas para guitarra. *Variaciones y fuga sobre “La Folia”* (1929), *Sonatina meridional* (1939), y *Concierto del sur* (1941), dedicada a su amigo Andrés Segovia, fueron las más grabadas.

CARLOS CHÁVEZ, EL INNOVADOR

Otra fue la historia para Carlos Chávez, cuando incursionó en las grabaciones comerciales. Su interés por las novedades tecnológicas relacionadas con la música, en sus procesos de creación, preservación y difusión, lo acercó a las disqueras RCA Víctor, Columbia, Anfión, y Musart:

Las visitas que Chávez realizó a principios de 1932 a los Laboratorios Bell Telephone de Nueva York y a la disquera RCA Víctor en Camden, Nueva Jersey, debieron inspirarle la idea de producir sus propias grabaciones en México, con los recursos humanos y técnicos locales.⁴

La titularidad de Carlos Chávez en la Orquesta Sinfónica de México favoreció, de igual manera, la grabación y difusión comercial de sus obras bajo esos sellos discográficos.

292 | EL LEGADO MUSICAL DE LA COLECCIÓN CARLOS CHÁVEZ DEL CENIDIM

El CENIDIM conserva una colección de grabaciones que pertenecieron a Carlos Chávez. La colección tiene la singularidad de contar con grabaciones únicas de un valor historiográfico significativo para el estudio de dicho compositor.

En esa colección, recién descubierta en 2017, se encuentran dos de las tres obras que Chávez eligió para su primer álbum. Destaca, en primer lugar, la *Sinfonía de Antígona* (1933):

[Compuesta] a partir de la música incidental que habría escrito para una producción de la tragedia de Sófocles, *Antígona*, en versión de Jean Cocteau, dirigida por Celestino Gorostiza. Chávez estrenó la sinfonía en la capital del país, el 15 de diciembre de 1933, con su Orquesta Sinfónica de México (OSM) en el Palacio de Bellas Artes.⁵

La segunda obra elegida por Chávez fue la *Sinfonía india* (1935), que es su obra más conocida, “compuesta en Nueva York a invitación de William Palery y estrenada en la red radiofónica de la CBS el 23 de enero de 1936”.⁶ Ambas sinfonías las grabó en 1938, en los estudios de la filial de la RCA Víctor en México.

⁴ E. Contreras, *op. cit.*, p. 25.

⁵ Orbón, Julián, “Las sinfonías de Carlos Chávez”, en Leonora Saavedra (ed.), *Carlos Chávez y su mundo*. El Colegio Nacional, México, 2018. p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

Son precisamente copias de las grabaciones *master* de estas obras, las que se encuentran en la Colección Carlos Chávez del CENIDIM, depositada en comodato en los Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes. La *Sinfonía de Antígona* está grabada en tres partes, con número de matriz MCS 015402-1, 015403-1 y 015404-1. Los discos fueron grabados en una sola cara, en 78 rpm. La *Sinfonía india* está grabada en tres partes con número de matriz MCS 015406-1, 015405-1 y 015407-1. Los discos fueron grabados en una sola cara, en 78 rpm.



FIGURA 1. *Sinfonía de Antígona* (año de grabación: 1938).

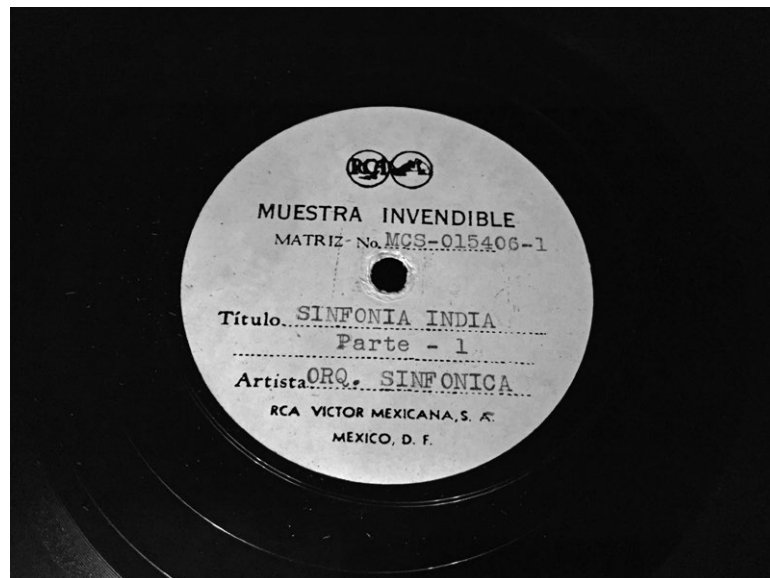


FIGURA 2. *Sinfonía india* (año de grabación: 1938).

En 1938, Carlos Chávez obtuvo una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, una organización fundada en 1925 que otorga becas a los profesionales que han demostrado una habilidad excepcional y que publican su trabajo en las distintas áreas de la ciencia. Con dicho apoyo, Chávez empezó a trabajar sobre su *Concierto para piano con orquesta* (1930-1940). A diferencia de otros conciertos, éste tiene la observación “con orquesta”, los demás conciertos fueron para “solista y orquesta”. Al respecto, Robert Parker señala que “el concierto para piano recibió el título de *Concierto para piano con orquesta* para hacer resaltar la igualdad entre el solista y la orquesta”.⁷

Carlos Chávez trabajó sobre esta obra durante dos años. Comenzó en la primavera de 1938, esbozando el plan general y componiendo los temas principales. A finales del mismo año, había terminado toda la música. La partitura de orquesta la concluyó a finales de 1940. El estreno de este concierto tuvo lugar el 1.º de enero de 1942 en el Carnegie Hall de Nueva York; dirigió Dimitri Mitropoulos a la Orquesta Sinfónica de Nueva York y el solista al piano fue Eugene List; RCA publicó la grabación. El estreno en México fue el 13 de agosto de 1943 con el pianista chileno Claudio Arrau como solista y Carlos Chávez dirigiendo la Orquesta Sinfónica de México. Ocho años después, en 1951, Arrau regresó a México para volver a interpretar el mismo concierto. Las interpretaciones de Claudio Arrau no fueron publicadas.

La colección del CENIDIM cuenta con las grabaciones inéditas de corte directo con las partes I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII del *Concierto para piano con orquesta* con Claudio Arrau al piano, fechadas el 30 de marzo de 1951.

294 |

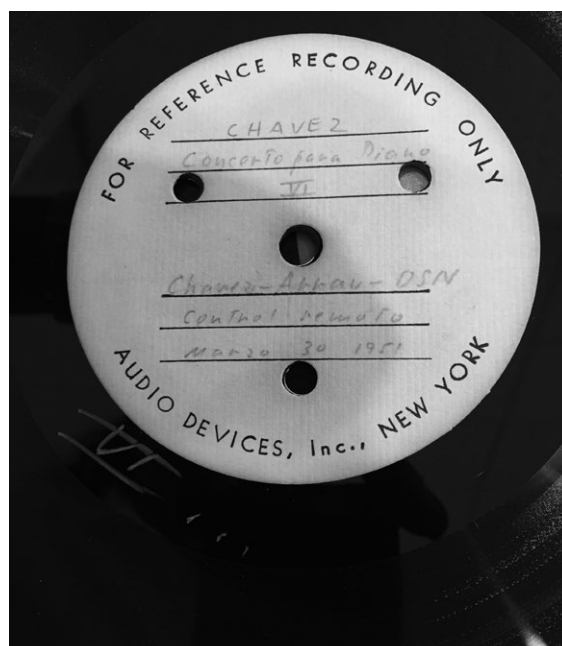


FIGURA 3. *Concierto para piano con orquesta* (año de grabación: 1951).

⁷ Robert Parker, “El concierto fantasma para arpa de Carlos Chávez”. *Hetefonía*, 108 (enero-junio, 1993), p. 19.

En mayo de 1940, se produjo un evento cultural significativo. Así lo anunciaba el comunicado de prensa fechado el 21 de febrero de 1940: “el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), prometía al público estadounidense la oportunidad de ver y estudiar el arte de México de hoy con el trasfondo de su pasado cultural”.⁸ La muestra artística Veinte Siglos de Arte Mexicano pretendió dar seguimiento a la cultura mexicana a lo largo de su evolución. Es por todos conocido que Nelson A. Rockefeller, quien era el presidente del MoMA, invitó a Carlos Chávez a diseñar un programa musical para el evento.

[El músico mexicano] programó dos danzas de su ballet modernista (*Danza Centeotl*) de *Los cuatro soles* (1925) como muestra representativa de la “fuerza y vigor” de la música mexicana moderna, mientras que los colegas de Chávez, Luis Sandi arreglo (*Yaqui music*), Gerónimo Baqueiro Foster arreglo (*Huapango-Veracruz*), Blas Galindo (*Sones de mariachi*), tuvieron a su cargo una serie de arreglos de canciones provenientes de géneros tradicionales como el son, el corrido y la música del grupo indígena contemporáneo.⁹

Para representar la música precortesiana, Chávez realizó ex profeso la obra *Xochipilli-Macuilxochitl* (1940). En una descripción de la época, que hizo el MoMA, se señala que se utilizaron caracolas y sonajas, *teponaxtli*, el tambor *huéhuetl*, el *omichicahuastli*, flautas, raspadores y otros instrumentos que fueron elaborados para la ocasión. Carlos Chávez “llevó una parte importante de este programa musical a la sala de grabaciones Columbia, Goddard Lieberman produjo el álbum *A Program of Mexican Music*, salió a la venta en Estados Unidos en ese mismo año 1940”.¹⁰

295 |

La Colección Carlos Chávez del CENIDIM tiene, además, los discos *master* de las obras *La danza de Centéotl*, *Yaqui music*, *Huapango*, *Xochipilli-Macuilxochitl*, y *La paloma azul*, con número de registro 27342-1, 27344-1, 27345-1A, 27343-1, 27340 y 27341-1A. La Colección también contiene el álbum que publicó Columbia Masterwoks en 1940 con el título *A Program of Mexican Music*, en 78 rpm y disco en 30 cm. La portada fue diseñada por el norteamericano Alexander Steinweiss, quien entre 1938 y 1945 diseñó todas las portadas de los álbumes producidos por la compañía Columbia.

En enero de 1947, Carlos Chávez recibió una carta de Murray D. Kirkwood, editor de relaciones públicas de la International Telephone and Telegraph de Nueva York.¹¹ “La carta proponía un encargo: un concierto para violín para el debut profesional de su esposa Viviane Bertolami”.¹² Las palabras de Kirkwood describían a un hombre común que esperaba contar con la suerte suficiente para lograr el sueño de su esposa:

⁸ Leonora Saavedra, “Chávez y el mito del renacimiento”, en Leonora Saavedra (ed.), *Carlos Chávez y su mundo*. El Colegio Nacional, México, 2018. p. 189.

⁹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰ E. Contreras, *op. cit.*, p. 28.

¹¹ Cfr. David Brodbeck, “La música y el mercado: la historia detrás del *Concierto para violín*”, en Leonora Saavedra (ed.), *Carlos Chávez y su mundo*. El Colegio Nacional, México, 2018. p. 255.

¹² *Idem.*

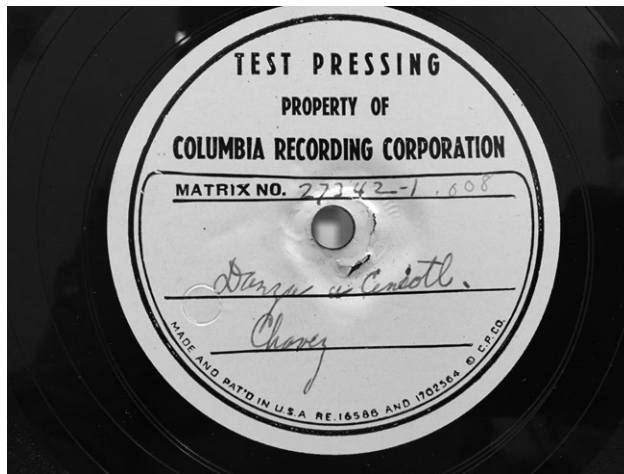


FIGURA 4. *La danza de Centéotl* (año de grabación: 1940).

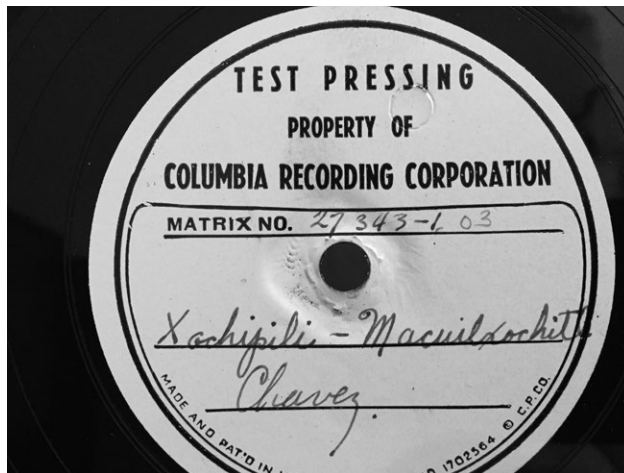


FIGURA 5. *Xochipili-Macuilxochitl* (año de grabación: 1940).

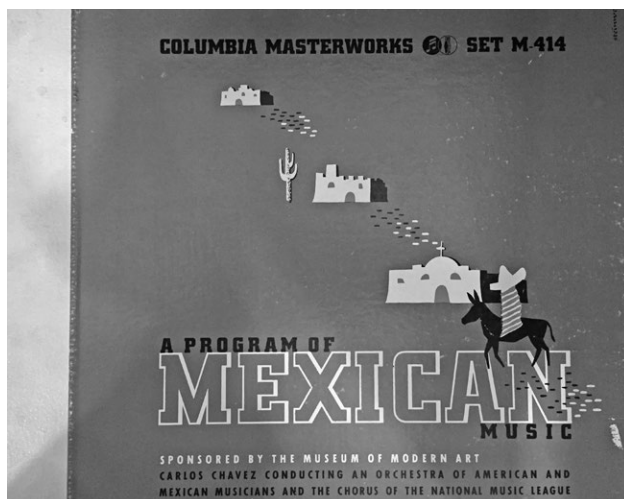


Figura 6. *A Program of Mexican Music* (año de grabación: 1940).

No soy un hombre rico, pues solamente soy uno de los editores de una revista publicada por la empresa donde trabajo [...]. Sin embargo, tengo algunos ahorros y la posibilidad de solicitar un pequeño préstamo de ser necesario [...] ¿Tendría usted la amabilidad de escribir el concierto para mi esposa? Se lo pagaré y tenga la certeza de que nada podría ser una mayor inspiración para su carrera profesional que iniciarla con la música de Carlos Chávez.¹³

Carlos Chávez aceptó la invitación bajo ciertas condiciones, así lo señaló en su respuesta del 1.º de noviembre de 1947: fijó una tarifa de 2500 dólares; cedió los derechos a la violinista Viviane Bertolami para que ella ejecutara en las temporadas de 1948 y 1949; y se reservó los derechos de autor y la atribución de publicar la obra con quien decidiera. Todo parecía indicar que Carlos Chávez entregaría la obra en tiempo y forma, sin embargo, cerca de tres años y medio pasaron para concretar la entrega y su estreno. Hubo circunstancias políticas y culturales que le impidieron cumplir: una de éstas fue el haber aceptado la invitación del presidente Miguel Alemán Valdés para estar a cargo del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (29 de septiembre de 1948), que Chávez dirigió de 1948 a 1952; la otra fue su renuncia a la dirección de la Orquesta Sinfónica de México en marzo de 1949. Así, el matrimonio Kirkwood esperó pacientemente, con la convicción de que la obra sería de trascendencia en el repertorio para violín. El estreno de la obra fue el 29 de febrero de 1952 en el Palacio de Bellas Artes, con Viviane Bertolami como solista y el propio Chávez dirigiendo a la Orquesta Sinfónica Nacional.

297 |

La Colección Carlos Chávez del CENIDIM contiene tres álbumes del *Concierto para violín*, dos de ellos de corte directo, bajo el sello discográfico Audiodisc Recording Blank. Los álbumes tienen fecha del 29 de febrero de 1952 y es muy probable que las grabaciones que contienen hayan sido del propio estreno. Los discos contienen la 1.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª y 6.ª parte. El segundo álbum tiene el sello de Radio Grabaciones de México, en 33 rpm; mientras que el último tiene el sello de Mary Howard Recording con fecha del 16 de febrero de 1953 y contiene las partes 1.ª y 2.ª.

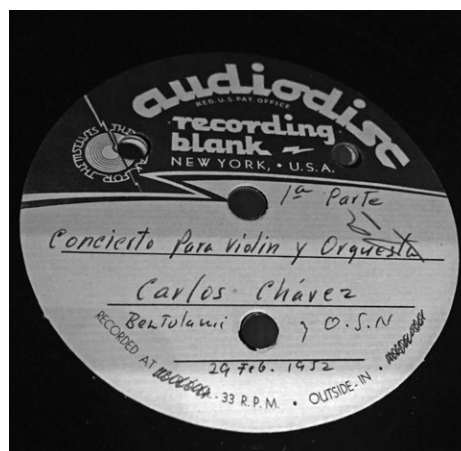


FIGURA 7. *Concierto para violín* (año de grabación 1952).

¹³ *Ibid.*, p. 256.

COLECCIÓN CARLOS CHÁVEZ EN EL CENIDIM

El legado musical de Carlos Chávez es abundante y de gran valía para la historia de la música en México. Su hija Ana Chávez Ortiz, lo recordaba así: “su vida giraba alrededor del universo sonoro, siempre estaba componiendo por encargo o deseo personal, o aprendiéndose las partituras de memoria para dirigirlas ante una orquesta, o escribiendo artículos sobre música, o escuchando obras”.¹⁴ Ana Chávez donó al CENIDIM una parte de las grabaciones de su padre. Las obras que contiene esta colección tienen fechas que van de 1938 a 1953 y los discos están en distintos soportes: vidrio, corte directo, acetato, vinil y cintas de carrete. Los formatos de velocidad son de 78 rpm y 33 $\frac{1}{3}$ rpm (LP). La colección cuenta con las grabaciones comerciales producidas por Anfión, Columbia, JRC, Audiodisc Recording, Mary Howard Recordings y RCA Víctor Mexicana.

El CENIDIM es una de las instituciones rectoras de la investigación documental musical en México. Tiene entre sus objetivos rescatar, registrar y difundir la música mexicana, es decir, documentar la historia de la música nacional. Es por ello que la Colección Carlos Chávez se encuentra entre sus pendientes, en lo que respecta a su rescate, digitalización y publicación para seguir difundiendo el legado musical de este compositor ejemplar.

298 | REFERENCIAS

- Arrauhouse [En línea]: http://arrauhouse.org/content/chro_middle.htm [Consulta: 17 de septiembre, 2020].
- Carlanita Music Company, Carlos Chávez [En línea]: www.carloschavez.com.mx/carlanita.html#gsc.tab=0 [Consulta: 13 de enero, 2021].
- CONTRERAS SOTO, Eduardo, *La tradición grabada: las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana*. INBA, México, 2015, 77 pp.
- DÍAZ FRENE, Jaddiel, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”. *Scielo*, 1, 66, (julio-septiembre, 2016) pp. 15-22.
- ESTRADA, Julio, “Carlos Chávez: —¿quiénes son los otros...?”. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, 3-4, (2009-2010), pp. 7-32.
- MIRANDA, Ricardo, *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*. CONACULTA, México, 1998, 187 pp.
- Música en México [En línea]: <https://musicaenmexico.com.mx/el-monumental-concierto-para-piano-de-carlos-chavez/> [Consulta: 20 de septiembre, 2020].
- PARKER, Robert, “El concierto fantasma para arpa de Carlos Chávez”. *Hetefonía*, 108 (enero-junio, 1993), 67 pp.
- SAAVEDRA, Leonora (ed.), *Carlos Chávez y su mundo*. El Colegio Nacional, México, 2018, 503 pp.
- SPINOTTI, Tony, “Alex Steinweiss y su visionario aporte”, *Primero fue el sonido* (11 de febrero, 2017) [En línea]: <http://primerofueelsonido.com/2017/02/11/alex-steinweiss/> [Consulta: 7, septiembre, 2020].

¹⁴ Carlanita Music Company, Carlos Chávez [En línea]: www.carloschavez.com.mx/carlanita.html#gsc.tab=0 [Consulta: 13 de enero, 2021].

EL TESORO DE LA LENGUA CASTELLANA DE SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS Y LA MÚSICA

LUIS JAIME CORTEZ



299 |

En este artículo voy a hablar de un libro, de su autor y de las múltiples reflexiones que su lectura suscita en beneficio de la música y de la investigación musical. Se trata de una especie peculiar de objeto. En realidad un tesoro, en doble sentido, pues así precisamente se llama: *Tesoro de la lengua castellana*.

Dije “libro” por apresuramiento, pero si dijera “diccionario” la imprecisión sería similar. Su autor, consciente de la sutileza, se refería a él como *vocabulario*: vieja palabra de vagas resonancias infantiles.

La palabra *vocabulario* es una entrada del propio *Tesoro*. Se define como “lo mismo que diccionario. Todos estos traen su origen a *voce*.” El primero porque se deriva de *vocablo*, el segundo porque surge de *dicción*. La exactitud hace guiños a la etimología y la etimología, nos explica Sebastián (permítaseme llamarle como a un amigo), “es negocio de gran importancia, porque en ella está encerrado el ser de la cosa.”

El ser de la cosa es el punto imposible en el que la palabra dejaría de ser palabra para convertirse en lo que significa. En el fondo, la totalidad de la filosofía surge de ese simplísimo ejercicio: “Si nuestro primer padre nos hubiese dejado los nombres que puso a las cosas con sus etimologías, poco habría que dudar de ellas.”

Las implicaciones son preciosas, y se establecen en el *Tesoro* sin timideces. Los diccionarios son indispensables a consecuencia del desconocimiento de la lengua que Dios enseñó a Adán, una lengua que no requeriría hacer la búsqueda del origen, porque sería el origen mismo. Como puede observarse, Sebastián no se amedrenta ante los problemas teológicos o metafísicos.

Nos movemos con ello en el territorio de la lexicografía, disciplina que estudia tanto los orígenes de la elaboración de diccionarios como los aspectos relacionados con su estructura formal, su tipología y sus métodos de compilación. Sólo la tomo como referencia para transitar hacia una lectura realizada desde la musicología; la cual permite, entre otras posibilidades:

- Detectar las voces de orden musical que se registran en dicho documento.
- Analizar las descripciones de tales voces, con su carga de teoría musical tanto como de historia.
- Atender las voces de carácter organológico.
- Indagar las referencias mitológicas relacionadas con la música.
- Perseguir la descripción de sonidos o fenómenos sonoros.
- Desenvainar las informaciones musicales que vienen adentro de voces no musicales.
- Estar alerta a cualquier estímulo que detone imaginarios sonoros.

300 |

Se trata, por tanto, de un diccionario que no hay que leer como un diccionario, sino como un libro. Sus voces, aunque a veces breves, son como capítulos. El *Tesoro* es una fuente musical indirecta y su lectura aporta gran valor en la construcción de perspectivas históricas y en el imaginario de posibles estudios culturales. Pero su valor se desprende de que nos enseña a hablar y a pensar nuestra lengua. Eso es útil para cualquier disciplina, pero en el caso de la música nos conduce incluso a comprender la belleza musical de nuestra lengua, a poner atención en su sonoridad y en sus recursos para describir todo aquello que se oye: una musicología de la lengua.

Don Sebastián de Covarruvias y Orozco nació el 7 de enero de 1539 en la ciudad de Toledo. Murió en Cuenca, a los 74 años, en 1613, tres años antes que Cervantes. Su lengua, la que describe en su libro, es la lengua del Quijote, su estricto contemporáneo. Fue lexicógrafo, criptógrafo, capellán de Felipe II y canónigo de la catedral de Cuenca (donde murió y fue sepultado). De algún modo también fue músico, pues ahí mismo era maestro de los Seises¹ y del coro de los niños cantores. Su nombre, sin embargo, perdurará gracias a su *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Es curiosa la forma en que agrega el matiz sobre la lengua (aquí no hay espacio

¹ Los Seises eran una agrupación de niños cantores que realizaban una danza sagrada delante del Santísimo de la catedral de Sevilla, en la Octava de Corpus Christi, en la Octava de la Inmaculada Concepción y en el Triduo de Carnaval.

suficiente para detenernos en una geopolítica histórica): es la lengua de Castilla, pero también la de España en su totalidad. Se publicó en 1611, dos años antes de la muerte del autor (año del deceso de Tomás Luis de Victoria), entre la publicación de la primera (1605) y la segunda (1615) parte del Quijote.

Se trata, ni más ni menos, del primer diccionario monolingüe de la lengua española, es decir, del primero en que el léxico castellano es descrito en su misma lengua. Empezaban a surgir los diccionarios de las lenguas vulgares, como el *Trésor de la langue française*, de Jean Nicol (1606),² que le sirvió de inspiración y ejemplo. El antecedente de ambos textos es el *Diccionario bilingüe español-latín* de Antonio de Nebrija (1492),³ pero su canon declarado fue el libro *Etymologiae* (621) de San Isidoro de Sevilla.⁴

Covarrubias inició la redacción de su *Tesoro* a los 66 años. Al poco tiempo comenzó a sentir que no le alcanzaría la vida y en consecuencia la extensión de las definiciones fue reduciéndose angustiosamente. No pudo evitar un epílogo; después de la palabra fin anotó: “Algunos dirán, que faltan muchas palabras... Lo que a mí me ha parecido faltar fue el tiempo, y la salud, remitiéndonos para cumplimiento de muchas noticias, a Plinio...”.

Plinio (el viejo), autor de la célebre *Historia natural*, fue su modelo, su marco conceptual. A él se refiere Covarrubias en última instancia. Y ese en sí mismo sería un tema digno de investigación, no sólo en el sentido de que Plinio ha trascendido como un pionero del método científico, sino debido a que fue procurador de la Hispania alrededor del año 73 d.c.

Los fundamentos etimológicos del *Tesoro* han sido cuestionados con severidad desde el siglo XVIII, pero siguen siendo muy útiles para infiltrarse en los significados más recónditos de la lengua. A pesar de las críticas posibles, en el siglo XVIII fue la inspiración del gran *Diccionario de autoridades* de la recién fundada Real Academia de la Lengua (1739).⁵ Es, de hecho, la más grande autoridad del *Diccionario de autoridades*. En el prólogo a la primera edición de tal obra, puede leerse:

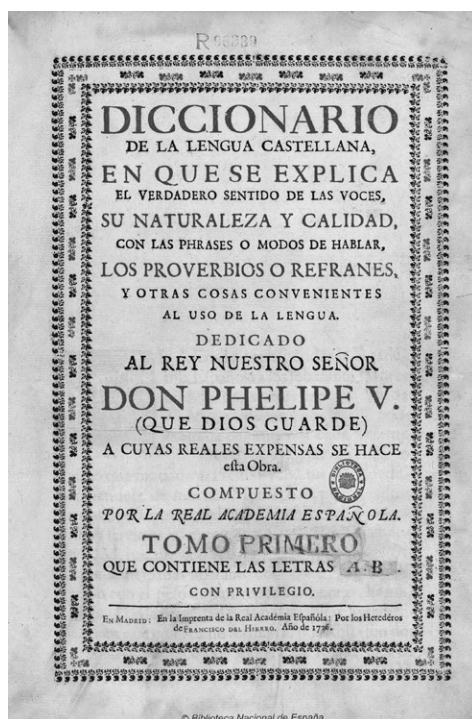
Es evidente que à este Autór se le debe la glória de haver dado principio à obra tan grande, que ha servido à la Académia de clara luz en la confusa obscuridad de empressa tan insigne; pero à este sabio Escritor no le fué facil agotar el dilatado Océano de la Léngua Española, por la multitud de sus voces: y assi quedó aquella obra, aunque loable, defectuosa, por faltarla crecido número de palabras; pero la Real Académia, venerando el noble pensamiento de Covarrubias, y siguiendole en las voces en que halló proporción y verisimilitud, ha formado el Diccionario, sujetandose à aquellos principios, y continuando despues debaxo de las reglas que la han parecido mas adecuadas y convenientes, sin detenerse con demasiada reflexi3n en el 3rigen y derivaci3n de las voces.

² Jean Nicol, *Trésor de la langue française*. s. e., París, 1606.

³ Antonio de Nebrija, *Diccionario bilingüe español-latín*, s. e., Salamanca, 1492.

⁴ San Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*. s. e., Sevilla, 621.

⁵ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Gredos, Madrid, ed. fac., 1990, 3 vol.



La edición del *Tesoro* fue cuidada por el propio Sebastián. Contrató a Luis Sánchez como editor, el mayor tipógrafo de su época. Editor, por ejemplo, del *Lazarillo de Tormes* y de las *Obras* de Garcilazo de la Vega, o de la *Historia general del mundo* de Antonio de Herrera. El *Tesoro* se tuvo que hacer por partes, ya que no había impresor que tuviera suficientes *tipos*: de modo que se imprimía, digamos, la letra A y se desmontaban luego las planchas para formar la letra B; y así, una y otra vez. En consecuencia, al descubrir alguna errata en el impreso, no había modo de corregir: por ello hay numerosas erratas y confusiones.

Adicionalmente, había que disponer de tipos para varias lenguas, como el griego y el hebreo. Las etimologías griegas y latinas fueron cuidadas de manera especial, como es natural, pero puso especial atención a la lengua hebrea, por su bien acreditada cercanía con la fuente divina. El *Tesoro* es, además, un gran homenaje a las etimologías árabes, casi como un desliz inconsciente del autor. Y es que hay en la biografía de Covarruvias un contacto importante como mediador con los moriscos de Cuenca (es decir, los moros convertidos al cristianismo), en su papel de canónigo.

Hemos querido pensar, a partir de la Ilustración, cada vez con mayor radicalidad, que los diccionarios no son una obra de autor y que las palabras deben describirse con una especie de exactitud fría que excluye el misterio y el goce: sin estilo, en una imposible neutralidad lingüística, como en un grado cero de la expresión. No es el caso del *Tesoro*, ni de los otros grandes diccionarios de la lengua: el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (1954), de Joan Coromines,⁶ o el *Diccionario de uso del español* (1967), de la genial lexicógrafa María Moliner.⁷

⁶ Joan Coromines, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Francke, Berna, 1954.

⁷ María Moliner, *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid, 1967.

A lo largo del *Tesoro*, la voz de Covarrubias es una presencia permanente que dialoga sin pausa. Se permite argumentar, disentir de sus fuentes, criticar ideas y costumbres de su época. A las voces, entradas o lemas las refiere como “elenco de las materias que se añaden”.

Como muestra de la riqueza del *Tesoro*, referiré algunos ejemplos del elenco musical. La primera sorpresa es que no aparece la voz *música*. Pero aparece *musa*, y ahí se dirime el tema:

Musa, los Poetas fingieron auer nueue ninfas, hijas de Iupiter, y de la memoria: las cuales prefidian la musica... Disece en Latin Musa, del Griego mousa, que vale canto. De mufa se dixo Mufica, y Mufico... Muchos de los Filofosofos antiguos se preciaron de grandes muficos, como Pitágoras, Aristoxenes, Platon, Aristoteles, Galeno, Plutarco, y Boecio, porque auian reconocido, que tiene en fi fuerza grande para tolerar, y fufrir los trabajos desta vida. Y algunos despues de viejos comenzaron a deprenderla, como de Socrates refiere Ciceron, que en la poftrera edad, deprendía a tañer viguela.

Es una delicia: ¡Sócrates tocando la vihuela!, dicho por Cicerón, ni más ni menos. Al margen de las traducciones e interpretaciones, el sentido es indudable: Sócrates quería ser *aedo*, un cantor del poema que se acompañaba a sí mismo con un instrumento. Lo podemos rastrear en varios diálogos. Se diferencia del rapsoda, entre otros aspectos, por el instrumento usado y porque no “componía” (grata palabra) sus propios textos. Habría mucho que agregar: se trata del proceso por el cual se da la división entre compositor e intérprete. Y luego está lo concerniente a la identificación histórica de la cítara y la vihuela, el tránsito cultural de uno a otro instrumento.

303 |

MUSA, los Poetas fingieron auer nueue ninfas, hijas de Iupiter, y de la memoria: las quales prefidian a la musica, y a los Poetas. Dieronles nombres varios. Podráso ver en el dictionario historico, y poetico: y al fin de Virgilio en un epigrama, que comienza: *Clyo gesta canens*. Y en Auonio, y otros Poetas. Dize en Latin Musa, del Griego *mousa*, que vale canto. De mufa se dixo Mufica, y Mufico. Muchos de los Filofosofos antiguos se preciaron de grandes muficos, como Pitagoras, Aristogenes, Platon, Aristoteles, Galeno, Plutarco, y Boecio, porque auian reconocido, que tiene en si fuerza grande para tolerar, y fufrir los trabajos desta vida. Y algunos despues de viejos comenzaron a deprenderla, como de Socrates refiere Ciceron, que en la poftrera edad, deprendía a tañer viguela. Y el autor de la quinta parte de la siua de varia lición, dize que Epaminondas, Achilles, y otros varones principales de Grecia, en todos los banquetes, y regocijos cantauan con instrumentos muficos de viguelas, y flautas de mano en mano, los valerosos acontecimientos, y señaladas victorias q auian alcanzado infignes Capitanes, en libertad de su patria, y seruicio de la Republica. Creo yo que hazian este tan excelente exercicio, porque con mas voluntad se oyesse, y con menos trabajo se conseruasse la memoria de lo passado, y no pereciesse la historia de las proeças notables: y con la suauidad, y consonancia de voces, e instrumentos, encendíen los animos de los oyentes, a imitarlas.*

Llama la atención el nombre del gran Aristoxenes, o Aristógenes de Tarento, uno de los fundadores del pensamiento musical de Occidente, a quien solemos conceder menos atención de la que merece su grandeza. Fue filósofo, músico y teórico de la música. Sostenía que los intervalos no debían ser calculados mediante proporciones matemáticas, como hacían los seguidores de la escuela pitagórica, sino por el oído. Su libro *Elementa harmonica* es el tratado de música más antiguo del que se tenga noticia y realizó la primera exposición completa y sistemática de la música, a juzgar por lo que afirma al respecto el propio autor. Le rodean muchas historias: una, que enfureció cuando no heredó el mando de la escuela aristotélica (que correspondió a Teofastro), a la muerte del maestro; otra, relatada por el paradoxógrafo Apolonio, que Aristógenes curó en Tebas a un hombre que había quedado enloquecido por el sonido de una trompeta. Cada línea puede empujar en mil direcciones de investigación. Y no hay que olvidar el hecho central: se trata de reflexiones musicales muy notables pensadas desde su origen en lengua española.

Cítara es otra voz:

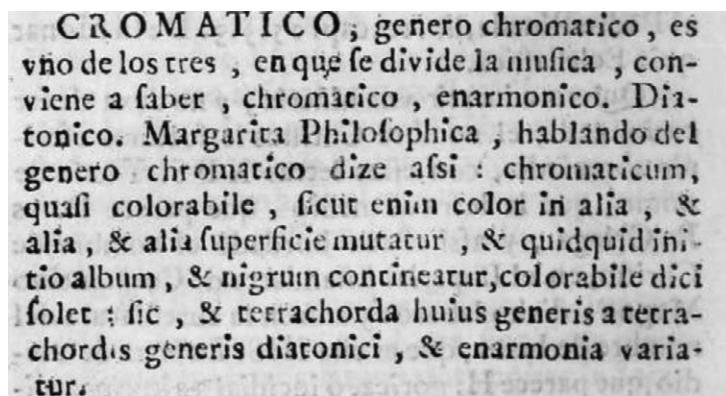
Citara, instrumento mufico. Lat. citharra à Graeco Kithara, que buelta la c. en g. diremos githarra. Pero es diferente instrumento el de la citara, por quanto es una vihuela de arco con muchas cuerdas, y hollándolas en el cuello, como la vihuela de mano, y tirando el arco con la mano derecha por cerca de la puenteçuela, debaxo de el laço haze fus confonancias, tocando juntas tres, o quatro, y más cuerdas. Por otro nombre se llama Lira: la antigüa era cierto modo de Harpa, que tenía la forma de la D. Griega con veinte y quatro cuerdas, unas más grueffas que otras, y de diftancias diversas, fiendo las más graues las mayores en tramo, y en proporción, y van difminuyendo en tamaño, y grofor. Eftas se tocauan con ambas manos.

CVERDA, Lat. chorda, tiene varias significaciones; vna es la cuerda del instrumento mufico: esta es ordinariamente, o de tripa de carnero, que son las que se gastan en las vihuelas, y harpas, guitarras, y otros instrumentos; otras son de arambre, que sirven a las cítaras, monacordios, clavicordio: algunos de estos instrumentos las tienen de plata, y si fuesen de oro, pienso que harían mas suave sonido; aunque el q se haze tocando vna pieça de a quatro con otra, deve ser el mejor de todos, para ablandar coraçones, y llevarse el mundo tras si, como otro Orfeo: y porque vna cuerda con otra se reemplan en confonancias, se llamó acordar el concertarse vnos con otros; y estar de acuerdo, aunque se puede atribuir a estar de vn coraçon, a corde. De donde también se dixo Cuerdo, y Cordura. Concordia, Discordia.

Un documento, pues, central para la historia de los instrumentos musicales, como lo ha entendido Ramón Andrés al redactar su *Diccionario de instrumentos musicales*. Andrés,⁸ que lo ha leído todo, ha leído por tanto, con gran atención y provecho, su Covarrubias.

El *Tesoro* contiene información valiosa sobre temas de teoría. Vaya como ejemplo la voz *Cromático*: “Genero Chromatico, es uno de los tres, en que fe divide la mufica, conviene a faber, chromatico, enarmonico. Diatonico.”

Covarrubias cita enseguida, para ampliar el concepto, a otra fuente: la *Margarita Philosophica*, ¡otra fuente fantástica! Literalmente *Perla filosófica*, es una de las primeras enciclopedias modernas y la primera impresa (1503).⁹ La redactó el monje cartujo Gregor Reisch, amigo y colaborador de Erasmo. La forman doce libros, de los cuales el V está dedicado a la música. Covarrubias lo consultó, dejó huellas de ello. Hubo al menos nueve ediciones durante el siglo XVI.



305 |

Sin embargo prevalece, como es natural, la pasión de Covarrubias: los instrumentos musicales. Tiene por ellos lo que podríamos llamar una pasión moderna. Los registra, se detiene en ellos con delectación, describe su sonido. La información al respecto es copiosa. Por ejemplo, en la voz *órgano*:

...es nombre Griego, organon, infrumentum; por excelencia significa el instrumento musico de cañutería, que se tañe con el ayre, de que particularmente ufan en las Iglesias para los dias feftivos. Bien como ordinariamente el infrumento, que oy llamamos organo, fe anima con el viento de los fuelles, afsi antiguamente fe ufaron organos que fonauan con el agua, como lo refieren muchos autores, y particularmente Tertuliano en el libro de anima, donde dize afsi... En Tiboli ay entre otras cofas de admiracion un organo, que con folo torcerle la llave del agua, que mueve un cubo fe tañe, y ponen en el canciones de a quatro voces tan ajuftadas, como fi las cantaran quatro cantores. Tambien ay en el mifmo jardin un arbol de metal dados fus colores naturales, y en él muchas diferencias de paxaritos, que por el mifmo principio de filofofia, echandoles agua imitan el canto de los verdaderos. La llaue de esta fuente tiene por remate una

⁸ Cfr. Ramón Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales: de la antigüedad a J. S. Bach*. Península, España, 2001.

⁹ Gregor Reisch, *Perla filosófica*. s. e., Friburgo, 1503.

lechuza... Debio de suer antiguamente algun instrumento de boca, que se aprovechaba, y tañia con el agua, y el foplo de ehta forma, y de alli le llamaron hydraulos los muficos de efte instrumento. Los organos de viento se llaman pneumaticos, como fi dixeffemos efpirituales, por tañerse con el viento... Organo de voz se dize de los cantores, como metal de voz. Organista, el que tañe los organos. Maestro de hazer organos, el que haze la fabrica de ellos. Organizar, disponer el infrumento, y a fu femejança dezimos, cuerpo bien organizado, naturalmente bien compuefto.

Llama la atención no sólo el contenido, sino el uso de la finísima lengua castellana para decirlo. Hay un hermoso verbo que ha perdido el habla contemporánea: tañer.

La voz *cañutería* se define en el *Tesoro* como obra de *cañuntos*, de “cualquier caña o palo horadado y hueco”. La palabra evolucionó, según la Real Academia, a *cañonería*, lo cual cambia muchas cosas. Se pierde el imaginario pastoril del instrumento para adquirir uno bélico; más aún, uno bélico celestial. Las guerras de religión apostaron por esos cañones. De ahí, quizás, las batallas como forma musical. No es glamorosa una batalla de cañutos o al menos no parece propia de las huestes excelentísimas.

Covarruvias nos presenta de esta forma un tema que no acabó de formular, pero que intuyó con claridad: la ontología de los instrumentos musicales también es un asunto de palabras. Hay ahí un fascinante espacio todavía vacío.

306 | Pero el instrumento musical por excelencia es el órgano. Hay matices fundamentales en el trazo de Covarruvias. El nexo que presenta entre instrumento y *organon* es fascinante si se lee en clave hermenéutica. Tendemos a pensar el instrumento como herramienta de la música, un utensilio indispensable pero externo. Del discurso de Covarruvias se puede desprender algo más fenomenológico y moderno: el instrumento es la música. Es el lugar de la manifestación, cosa inobjetable para poetas o físicos matemáticos. El *organon* es instrumento para pensar, no instrumento sin más. Hay una dimensión ontológica del instrumento musical que el utilitarismo de la palabra instrumento desdeña por completo y que Covarruvias apuesta por recuperar, en un gesto insólito de modernidad. El instrumento musical no es instrumento en tanto herramienta, sino en tanto requisito de la verdad. De ahí precisamente el *organon* de Aristóteles: su lógica.

“Los órganos de viento se llaman pneumáticos... como si dijésemos espirituales”: ¡qué belleza!, se me enciende la tentación por escribir un capítulo faltante de *El aire y los sueños*.¹⁰ Aunque parecidos en sus tubos, un órgano de agua y un órgano de aire son constitutivamente, al nivel de la más profunda poesía, distintos. Suenan diferente, pero además transcurren de manera distinta. Al final ambos desembocan en el aire, pero su relación con la materia es, en cada caso, específica. Las flautas de agua mexicanas, las caritas que lloran, son afines a esa cañutería, sin importar que sean o no de barro; porque la cañutería hace referencia más a la oquedad de la caña que a su materia.

“Órgano de voz... como metal de voz”, es otra maravilla. Es un significado secundario que señala otro tema todavía vigente: ¿cómo es posible describir el timbre

¹⁰ Cfr. Gaston Bachelard, *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

de una voz que canta? Roland Barthes se refiere a ello en un gran texto, *El grano de la voz* (sobre Fischer-Dieskau).¹¹ ¿Qué hace bello un timbre? ¿Cómo explicar las distancias entre el instrumento de Lenon, Armstrong y Björling? En principio, son el mismo instrumento, pero cómo aludir a sus diferencias, a su arquitectura interna, a las configuraciones de lo sonoro que convocan. A semejanza del instrumento, el cuerpo es un órgano: algo compuesto. Es decir, una sola cosa hecha de varias más que se conectan orgánicamente.

Hay profusión descriptiva de instrumentos: cornamusa, monocordio, corneta, viguela, matraca, cítara, salterio, violón. Incluso la xabea: “cierta forma de flauta morisca.”

El *Tesoro* le dedica muchas voces a las formas musicales y recursos técnicos, como por ejemplo las *villanescas*: “las canciones que fuelen cantar los villanos cuando estan en folaz. Pero los cortefanos remedandolos, han compuesto a este modo y menfura cantarcillos alegres. Este mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de navidad y Corpus Christi.”

Un gran tesoro de referencias se teje entre diversas voces para trazar los orígenes de un género que sería tan importante en la Nueva España. Interesante la reflexión de que los cortesanos tomaron los cantarcillos, imitándolos. Todo un paso de la música popular a la ¿música cortesana? ¿Cómo llamarle?: el problema ya está bien trazado en el *Tesoro*.

Podemos encontrar múltiples voces que dibujan recursos técnicos de interpretación o composición, como el *tiento*: una forma musical que es en sí misma la descripción de su intención y procedimiento.

307 |

Tiento, el floreo del mufico de viguela, o de otro inftrumento antes de tañer de proposito, y este se hace para tentar, y eferimentar si esta templado paffando por todas las consonancias del tono. Dar un tientto. Tambien fignifica la vara que el pintor affigura la mano derecha cuando pinta.

Floreo, otra palabra hermosa, tiene varias acepciones: puede referirse a desplegar con adornos una melodía; o a tocar varias cuerdas de la viguela de manera simultánea; o en general a ejecutar con la mano que toca lo que el danzante hace con el pie, pues en la danza española el floreo se refiere al movimiento de vaivén de un pie en el aire mientras el otro permanece en el suelo. El tientto es un ejercicio previo al tañer. Tentar antes que tañer. Por lo tanto, esta forma tiene el sentido de ir a tientas, avanzar sin un plan, pero con un objetivo: tentar los tonos, calibrándolos. Ceder a la tentación del sonar.

Pocos textos son tan didácticos en la comprensión de los más profundos vasos comunicantes de la lengua. Convivir con los textos del *Tesoro* es sumergirse en el mar de lo sonoro, con sus ritmos, significados y ecos. Covarrubias es un gran relator de sonidos: un Juan Rulfo en su sensibilidad de escucha. Leer su diccionario es como entrar al cuarto en que se cocinan las palabras. Veamos un ejemplo que en principio nace de la alusión a una parte del órgano, *tecla*: “...llamamos teclas al juego

¹¹ Cfr. Roland Barthes, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*. Siglo XXI, México, 2016.

del monocordio, o del organo, por estar en forma de tejuelas: y así se dixerón teclas, quasi tegulas. Tecla, ay de este nombre algunas fantas...". Tejuela: "los pedaços de las tejas, y fueren fazer con ellas cierto fon." He ahí la génesis de teclas y teclado, palabras musicales por siglos.

Abundan los términos muy especializados, ricos en múltiples sentidos, como *tudel*: "la flauta de metal que se inxiere en el baxon, o en otro instrumento de boca, dicho así por el sonido que hace de tu tu".

Su definición de afinación es fantástica. Afinar es:

...perficionar alguna cofa, y en los metales es lo mesmo que fubirlos de quilates. En los instrumentos muficos ajustar una voz con otra, que no diffuieren en la consonancia. Dixose a fine de fin, porque en llegando las cofas a su perfeccion, han conseguido su fin, y pasando de allí, buelven a perder su fin.

Todos los matices son útiles al imaginario musical. Adviértase que es una definición anterior al concepto de temperamento. Lo que consigue su afinación se encuentra en la cúspide del ser, no hay nada más allá. En su coincidencia instantánea, los instrumentos afinados convocan, por tanto, a un éxtasis del ser.

Otros grupos de voces son posibles. Como los animalarios sonoros, que incluirían, por ejemplo, a la *cigarra*:

308 |

...es un animalito infecto, que se cria en los montes, y parece en el tiempo del estío, carece de boca, en lugar de la cual tiene cierta lengueta encima del pecho, concava o acanelada, con que recoge el rocío, de que se sujeta; con ella, y la telilla aflojada del vientre forma un ruido fonoro, moviendo las alas, que entretiene a los caminantes.

El cuerpo vibrátil del *infecto* le convierte en un instrumento musical, cosa en la que abunda:

...dizen que los Atenienses traían las cigarras en los cabellos, en honra del dios Apolo, a quien reverenciaban. La cigarra sobre las cuerdas de un laúd, significa la música, y atendiendo... a la fábula que representa, vale tanto como la ayuda de Dios al que en la necesidad acude a él con viva fe.

El caso es que cuenta la fábula: Eunomo compitiendo con Ariftrones en los *certámenes* Pythios, éste habiendo invocado al dios Apolo para que le fuese propicio, tocando su instrumento "se le quebró una cuerda, en cuyo lugar se puso una cigarra, y suplió la falta".

Al grupo de los animalarios sonoros pertenecería *Miz*: "voz con que llamamos ordinariamente al gato". De ahí que Lope llame Misifuz al protagonista de su *Gatomaquia*. Y por algún prodigio secreto de la lengua, varios siglos después todos sabemos, incluidos los que no conocen a Lope, que Misifuz es nombre de gato. Su música interna nos lo comunica de alguna manera. Es ese un factor musical a estudiar en el *Tesoro*.

Es fascinante descubrir las etimologías, veras o falsas, de las palabras. Como *mentecato*, *mente captus*, el que tiene secuestrada la mente; o *moreno*, el que tiene color de moro; o *cambalache*, que es en realidad un falso mexicanismo: "...el trueco que se haze de vna cofa con otra, como a modo de permutacion, fegun fe hazia antes que hubieffe moneda. Pero hafe de advertir, que en semejantes truecos cada uno pienfa que engaña al otro...".

En conclusión, la música es (también, además, en consecuencia, por antonomasia) un asunto de palabras.

POSDATA

De ningún modo pretendería que este ensayo represente un estudio formal de Covarrubias. Es tan sólo el inicio y una invitación para leerlo, pero sesgadamente: con la agilidad de alfiles hermenéuticos. Quiero sacar a Covarrubias de la caja donde se guardan las cosas del Siglo de Oro y de su caja para el uso de filólogos. Covarrubias tiene muchos recursos para ayudarnos a pensar e imaginar la música desde el siglo XXI. No es un rincón para eruditos académicos, coquetos con las bellezas antiguas: es una fuente viva.

REFERENCIAS

- ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales: de la antigüedad a J. S. Bach*. Península, España, 2001.
- BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- BARTHES, Roland. *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*. Siglo XXI, México, 2016.
- COROMINES, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Francke, Berna, 1954.
- Internet Archive's Modern Book Collection, Internet Archive [En línea]: <https://archive.org/> [Consulta: 12 de febrero, 2021].
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid, 1967.
- NEBRIJA, Antonio de, *Diccionario bilingüe español-latín*, s.e., Salamanca, 1492.
- NICOL, Jean, *Trésor de la langue française*. s. e., París, 1606.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Gredos, Madrid, ed. fac., 1990, 3 vol.
- REISCH, Gregor, *Perla filosófica*. s. e., Friburgo, 1503.
- SEVILLA, San Isidoro de, *Etymologiae*. s. e., Sevilla, 621.

LUIS SANDI Y EL CORO DE MADRIGALISTAS: UNA VISIÓN DOCUMENTAL

MARÍA ALEJANDRA JUAN ESCAMILLA
Y MARÍA DEL ROSARIO SANDOVAL CÉSPEDES

LUIS SANDI MENESES (1905-1996)

Luis Sandi Meneses¹ nació en la Ciudad de México el día 22 de febrero de 1905,² sus padres fueron Genaro Sande y María Meneses.³ El padre de Luis Sandi murió cuando él era muy joven, dejándolo al cuidado de su tía materna: Manuela Meneses,⁴ maestra de escuela, quien le enseñó a leer, escribir y le transmitió sus conocimientos musicales. Aunque no había músicos en su familia, Sandi entró en contacto con la música, quizás con cierta ayuda de su tía religiosa que, como tantas señoritas de la época, era aficionada a la ópera.

Cerca de los 15 años de edad,⁵ ingresó al Conservatorio Nacional de Música de México, donde estudió violín con el maestro José Rocabrúna; canto con Elvira González Peña, Carlos Castro y Lamberto Castañares; y composición con Gustavo E. Campa y Estanislao Mejía. En cuanto a sus estudios de creación musical y dirección, éstos fueron con el maestro Carlos Chávez. Realizó sus estudios vocales en la Academia de José Pierson, quien lo catalogo como bajo noble, y de dirección de orquesta también con Carlos Chávez.

Cursaba el segundo año de Solfeo cuando fue contratado para formar parte del coro de ópera que participaría en los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia de México. Más tarde hizo una gira por el Caribe con una compañía de ópera que llevaba como estrella al barítono Titta Ruffo. Hizo algunos papeles en

¹ “Acta de nacimiento de Luis Sandi, corregida”. Archivo Personal de Luis Sandi (Ciudad de México). Se bautizó esta fecha un niño a quien se puso por nombre “Genaro Jesús José”. Sus padres Genaro Sande y María Meneses, sus padrinos la señora Francisca Aldama el día 5 de marzo de 1905. Encargado José M. Checa.

² “Acta de nacimiento de Luis Sandi, corregida”. Archivo Personal de Luis Sandi (Ciudad de México).

³ “Certificados de las Actas del Registro Civil del Distrito Federal. Dirección de Rentas. Ramos Municipales”. Archivo Personal de Luis Sandi (Ciudad de México), libro 317, foja 122, n.º 28. Contrajeron matrimonio el 14 de marzo de 1904.

⁴ Nombre proporcionado por Ofelia Sandi Rodríguez, hija de Luis Sandi.

⁵ “Certificado de estudios del Conservatorio Nacional de Música, Expediente VII-1, 5 de Enero de 1942”. Archivo personal de Luis Sandi (Ciudad de México).

varias óperas, fue violinista en la orquesta de la ópera, apuntador y finalmente director concertador.

Fue presidente de la Sociedad de Alumnos del Conservatorio, director del Departamento Vespertino para Niños y Varones, catedrático y secretario del plantel. A lo largo de 42 años fue maestro de música en escuelas primarias y posprimarias;⁶ profesor orientador; jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes; director general provisional, subdirector y jefe de ese mismo Departamento; director, jefe del Departamento de Música y jefe de la Sección de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes. Fundó y dirigió durante muchos años el Coro del Conservatorio y el Coro de Madrigalistas.

Sandi es un compositor entre dos generaciones, no se le puede clasificar junto a Chávez y Revueltas ni con el Grupo de los Cuatro, pero participó activamente en la vida musical de las décadas de los treinta y los cuarenta del siglo XX; no sólo como compositor, sino también como director y arreglista de música para coro en los géneros popular mexicana e indígena. Fue fundador del Coro del Conservatorio, que cuando se deshizo dio lugar al Coro de Madrigalistas. Asimismo, fue compositor y autor de libros de texto sobre educación musical para primaria y secundaria.

A la edad de 18 años,⁷ destacó como miembro de la Compañía de Pierson, debutando en el Teatro Abreu con la obra *Un Ballo in Maschera*, en 1925. Ese mismo año actuó en una gira por Cuba. En 1928, debutó como cantante en la ópera mexicana *Atzimba*, de Ricardo Castro. Dirigió para la ópera de México varias obras entre las que se encuentran *Mefistófeles*, *L'Amore dei tre re* y *El retablo de Maese Pedro*.

Años más tarde, se alejó del canto debido a una infección en la garganta. Entonces se consagró a la dirección coral, impartiendo clases de solfeo y canto.⁸ Fundó el Coro del Conservatorio y luego el Coro de Madrigalistas (1938-1956). Ambos fueron un medio importante que tuvo gran trascendencia para la difusión de la música coral en el país, interpretando principalmente música *a cappella*, obras polifónicas de los siglos XVI y XVII y contemporáneas del siglo XX.

El maestro Luis Sandi murió en la Ciudad de México, un 10 de abril de 1996, a la edad de 91 años.⁹ Es interesante presentar una breve pero significativa selección de artículos publicados en periódicos de la Ciudad de México, primero, y en algunos estados del país, después, a manera de rememoración de la trayectoria de los coros di-

⁶ “Reconocimiento del H. Comité Ejecutivo Seccional de 1955-1957”. Archivo Personal de Luis Sandi (Ciudad de México). El comité estuvo integrado por Alonso Lozano Bernal, secretario general; Tadeo de la Garza, secretario de trabajo y conflictos; Luis Sandi, secretario de organización; Virgilio Camacho, secretario de finanzas; Pedro Loredó, secretario de acción social; Luis Mendoza, secretario de escalafón; y Federico Alcalá, secretario de formación.

⁷ “Unión Sindical de Cantantes de Ópera de la CROM”. Archivo personal de Luis Sandi (Ciudad de México). El 29 de noviembre de 1923 formó parte, firma el secretario General José López, visto bueno de Mario Requicos y Mario H. Ferreira.

⁸ “Credencial de identificación con número 619, expedida por la Secretaría de Educación Pública. Departamento Administrativo, Sección de Personal”. Archivo personal de Luis Sandi (Ciudad de México). La credencial lo acredita como profesor de Solfeo y Canto Coral de la Dirección de Solfeo y Orfeones (8 de febrero, 1927).

⁹ “Certificado de defunción de Luis Sandi el día 10 de abril de 1996”. Archivo personal de Luis Sandi (Ciudad de México).

rigidos por él. Dejando entrever, en algunos casos, la vida social de los asistentes a las presentaciones de los coros, a través de las palabras de los intelectuales conocedores de la música mexicana y extranjera.

SANDI Y LOS COROS

Luis Sandi fue director del Coro del Conservatorio Nacional de Música y del Coro de Madrigalistas, dando a conocer obras europeas de los periodos Barroco, Clásico, Romántico y Moderno, tanto de compositores extranjeros como mexicanos, entre las que destacan *Les Noces* de Stravinski, *Tierra mojada* de Carlos Chávez, *Canción del mar* y *Muros verdes* de José Pablo Moncayo, y *Primera sonata* de Rodolfo Halffter; así como otras de compositores como Del Castillo, Fernando Franco, Claude Debussy, Francis Poulenc, Bach, Villa-Lobos, Maurice Ravel y Rafael J. Tello.

Sobre estas agrupaciones musicales, hubo opiniones escritas por críticos como: Salomón Kahan, Gerónimo Baqueiro Foster, Alfonso Róvulo, Rafael Vera de Córdoba y Leo Álvaro. Éstas fueron publicadas en diarios como *El Nacional*, *El Universal Gráfico*, *Excelsior*, *La Prensa* o el *Novedades*, a raíz de los conciertos sustentados por los coros, bajo la dirección de Luis Sandi, en el Teatro Orientación, el Teatro Hidalgo, el Teatro Abreu y el Palacio de Bellas Artes. Entre los solistas estaban Fela Rodríguez, Ana María Feuss, Concha de los Santos, Víctor Manuel Tapia, José Corral, Pedro Garnica, Consuelo Castro Escobar, Oralia Domínguez, Ignacio Guerrero, Maro Antonio Cerna, Lupe Medina de Ortega, María Bonilla, Diego Guzmán e Ignacio Guerra Bolaños.

312 |

EL CORO DEL CONSERVATORIO: ANTECEDENTE DEL CORO DE MADRIGALISTAS

En 1933, el maestro Luis Sandi escribió:

La formación del Coro del Conservatorio “fue un proceso más laborioso de lo que generalmente es para la formación de una orquesta”, debido a que las “voces masculinas tenían que escogerse en su mayoría entre los cantores de iglesia”, porque el Conservatorio atravesaba “por una crisis de cantantes hombres desde hace no menos de ocho años” y la actitud de los cantores de iglesia ante la música era muy distinta de la que se necesitaba en un conjunto coral de primera calidad. En la iglesia, bajo la dirección siempre indulgente y muchas veces desacertada del maestro de capilla, los cantores, entre cuento y chiste, descifraban sus partes siempre a una misma intensidad y a la ligera, deseando sólo llegar al momento de la retribución de sus servicios: rara vez se estudiaba una obra antes de su ejecución y aun en esas ocasiones la interpretación de los signos escritos dejaba mucho que desear.

Por otra parte, las “voces femeninas tomadas del Conservatorio no tenían ninguna experiencia en el trabajo de conjuntos” y sí una práctica más o menos larga como solistas, que les había hecho adquirir los defectos que, cuando menos en México, son generales entre los solistas: interpretación arbitraria de los signos musicales, falta de

cuadratura musical, deformación de los movimientos de acuerdo con el temperamento personal y prolongación sistemática de las notas bellas a juicio del ejecutante.

Además, tanto los cantantes del Conservatorio como los de fuera no tenían preparación para abordar la mayoría de las obras que forman el repertorio del Coro del Conservatorio y más aún fuera de él, se concretaba a preparar más o menos bien para la ejecución de las obras de mediados del siglo pasado, desde la enseñanza del solfeo y del canto hasta el repertorio de los cantantes profesionales hacen ver que se ignoraba las actividades musicales universales modernas.

Había además que crear un sentido de responsabilidad, de dignidad profesional y de honradez artística que hiciera del grupo no una suma de cantores sin personalidad, sino un conjunto de intérpretes conscientes y unificados que fueran capaces de desarrollar ese esfuerzo colectivo que caracteriza a los ejecutantes de conjuntos. Tenía que lograr que los cantantes del Conservatorio adquirieran la técnica, individual y colectiva, necesaria para la ejecución de obras de los más diversos climas, así como una disposición espiritual que los hiciera amarlas.

En suma, Sandi logró reunir cantantes profesionales, conocedores, para presentar obras vocales de diferentes épocas y estilos. Al revisar periódicos como *El Nacional*, *Excélsior*, *El Novedades*, *El Universal Ilustrado*, *El Universal Gráfico* y *La Prensa*, localizamos notas periodísticas de las interpretaciones del Coro del Conservatorio y del Coro de Madrigalistas, dirigidas por Luis Sandi. Entre dichas interpretaciones destacan *La misa del papa Marcelo*, de Palestrina; *Les Noces*, de Stravinski; *Sinfonía de los Salmos*, *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, *Cyrano*, *Tres madrigales* y *Fátima y Paloma*.

313 |

RESEÑAS HEMEROGRÁFICAS SOBRE EL CORO DEL CONSERVATORIO

El Coro del Conservatorio logró tener una personalidad y calidad propias, pudiendo lograr notas en los diarios de mayor circulación de la Ciudad de México. Refiriéndose al sexto concierto de la temporada de 1931 de la Orquesta Sinfónica de México, Gerónimo Baqueiro Foster escribió:

Les Noces, la obra inquietante de Stravinski, de la que ya hemos hablado en un artículo especial, consagró definitivamente como director a Luis Sandi, el joven director del Coro del Conservatorio, cuyo primer triunfo se lo debió a *La misa del papa Marcelo*, de Palestrina. El Coro del Conservatorio, cuya disciplina es completa, ha hecho el esfuerzo más notable y grande de su ya notable actuación. Agea Hernández Moncada y las señoras Rolón y Tercero llegaron con los cuatro pianos a la difícil facilidad que requieren obras como ésta para imponerse. Para Ignacio Guerrero Paz Lozano, el notable bajo de hermosa y bella voz, Francisco Alonso y la señora Medina Ortega, la esquieta [*sic*] liderista, nuestro más sincero aplauso por la seguridad y comprensión de esta difícil obra que cantaron casi de memoria.

Víctor Reyes, cronista musical de *La Prensa*, también escribió:

Escuchamos una magnífica obra de Stravinski, *Les Noces*, cuya descripción un poco rara, estuvo cercana a la idea del autor, los coros del Conservatorio hicieron una buena labor, llevada muy atinadamente por Luis Sandi, acompañado de los instrumentos de percusión que complementaron a los cuatro pianos.

A propósito del estreno de *La sinfonía de los Salmos* de Strawinsky, en el tercer concierto de la temporada 1932 de la Orquesta Sinfónica de México, la crítica capitalina escribió: “La obra fue dirigida por Luis Sandi, que tan meritoriamente ha manejado el Coro del Conservatorio, cuyos componentes figuraron en el coro de esta sinfonía... Todos estuvieron bien”.

El maestro Salomón Kahan, en su columna del periódico *El Universal Gráfico* del día 29 de agosto de 1932, escribió:

La conclusión general a que llegamos en el concierto del viernes, es que el Coro del Conservatorio tiene todas las posibilidades de convertirse en un factor positivo y permanente en nuestra vida musical. En favor de esta presunción hablan la disciplina general y el perfecto equilibrio que ya se ha logrado entre las diferentes voces, la independencia con que canta cada uno de los grupos, la seguridad en el ataque, la ovalada y suave construcción de los crescendos y disminuidos, la delicadeza en el canto con boca cerrada, la lógica acentuación y el arte de no gritar en los “fortes”.

314 |

El maestro Gerónimo Baqueiro Foster publicó lo siguiente en la edición del miércoles 7 de septiembre de 1932 del periódico *Excelsior*:

Tocó ahora, por segunda vez, el Coro del Conservatorio. Este esplendido grupo, rico en talentosos jóvenes, con voces frescas, al que ha acabado de dar un carácter decisivo la acertada elección de sus solistas, obtuvo anoche otro éxito vivo y justificado. Pocas veces la armonía que debe existir entre la interpretación de los artistas y la emoción del público fue tan completa.

Lo mencionado respecto de las cualidades del Coro, con la dirección de Luis Sandi, nos demuestra que era un pedagogo. Las críticas musicales de la época mencionan la disciplina del Coro del Conservatorio. Por ejemplo, el maestro Kahan en su columna de 1932, “Impresiones musicales. Honrando a los clásicos. Más sobre el Conservatorio”:

La mañana del domingo volvimos a escuchar el ya famoso Coro del Conservatorio Nacional en su concierto de inauguración del reformado y embellecido Teatro de la Secretaría de Educación Pública (antes “Hidalgo”). Con presentarse en el escenario amplio de este teatro, el Coro ganó acústicamente. De nuevo tenemos que subrayar su admirable disciplina, la consciente independencia de sus diferentes sectores, su precisión y ritmo. Pero al mismo tiempo tenemos que volver a hablar de lo que le falta. En la *Misa del papa Marcelo* de Palestrina le faltó la indispensable unción espiritual, el

marcado acento religioso. Por momentos la *Misa* parecía un oratorio semilaico. Se debió esto a la ausencia de la verdadera construcción arquitectónica, que esta obra exige, ausencia que fue consecuencia de la dirección más bien estática que dinámica por parte de su animador. A este Coro, en lo general excelentemente entrenado, le falta aún el arte de los fuertes acentos, de los finos contrastes y de los grandes climas.

El martes 8 de diciembre se publicó en *El Universal Gráfico*, bajo la firma de Salomón Kahan, el siguiente texto:

Pero el clímax artístico del concierto fue realmente notable en la interpretación de *Las bodas* por parte del Coro del Conservatorio Nacional. Se sintió desde luego que esta obra había sido larga y soberbiamente ensayada. El Coro la cantó de una manera extraordinariamente rítmica, acentuando las entradas con verdadero frenesí.

Además, encontramos críticas musicales referentes a la dirección de Luis Sandi. En el periódico *Excelsior* del día martes 15 de noviembre de 1932, Gerónimo Baqueiro Foster escribió: “La interpretación fue correctísima y mereció una ovación al maestro Sandi que la dirigió.”

Alfonso Róvalo, en el diario *El Universal Gráfico* del día martes 15 de noviembre de 1932, bajo el título “Impresiones musicales”, también escribió:

Sólo elogios tenemos para Luis Sandi, el director del Coro del Conservatorio, quien lo estrenó con tanto talento. Este conjunto con su anterior interpretación de la *Misa del papa Marcelo*, y ahora con la de *La sinfonía de los Salmos*, se conquistó un lugar de honor entre nuestras organizaciones musicales.

315 |

Igualmente, Salomón Kahan, en *El Universal Gráfico* del martes 15 de noviembre de 1932, señaló: “La ejecución de *La Damselle Élue*, de Debussy, fue infinitamente fina. Supo Sandi comprender muy bien las indicaciones de matiz, a media luz todo, del inmortal autor de *Pelléas*.”

El 3 de diciembre de 1932, en la sección “Crónicas musicales. Concursos y solistas de la Sinfónica de México. *El Bolero de Ravel* fue el éxito de anoche”, Gerónimo Baqueiro Foster opinó lo siguiente:

Luis Sandi, director joven en camino de llegar sin arrebatos. El polo opuesto. La ejecución de *La Damselle Élue* de Debussy fue infinitamente fina. Supo Sandi comprender muy bien las indicaciones de matiz, a media luz todo del inmortal autor de *Pelléas*, Música de dulzura y de éxtasis fue la que escribió Debussy sobre el texto del prerrafaelista Dante Gabriel de Rossetti.

La orquesta hace en este poema lírico un maravilloso marco a las voces de mujeres, a cuatro partes, en que dos solistas, la *Damselle* y una recitante llevan partes principales.

Cada vez pasará más fuerte el anatema de la opinión pública sobre el absurdo fallo del Instituto de Francia, cuya sección musical rechazó la *Damselle* a causa de su excesivo modernismo. La entrada del coro, cuya disciplina es obra de Luis Sandi, fue

verdaderamente imponente. Ester Álvarez, soprano de voz bella, fácil y perfectamente natural, cuyo prestigio aumenta cada día, cantó con seguridad plena su difícil parte, interpretando con perfección. Elizabeth Casaubon, mezzosoprano de voz opaca de belleza rara, supo hacer un buen papel en su parte de la Recitante. Es la primera vez que las dos voces principales han estado mejor equilibradas en esta obra.

Otro ejemplo, del lunes 5 de diciembre de 1932, sección “Notas musicales” de Leo Alvarado: “Luis Sandi dirigió *La doncella elegida*, oportunamente se había dado a conocer la versión del poema y por ello fue más fácilmente entendido. Las solistas son dos cantantes de fuste, y el coro es un milagro”.

Asimismo, Baqueiro Foster en el *Excelsior* del sábado 3 de diciembre de 1932 señaló:

En *La doncella elegida* del gran innovador francés, musicalizando el estupendo poema de Dante Gabriel Rosseti, los solistas cantantes recibieron la más justa ovación en la compañía de los coros bien manejados y mejor conducidos por la discreta dirección de Sandi Meneses...

Igualmente, Rafael Vera de Córdoba escribió en *El Universal* del domingo 4 de diciembre de 1932: “A continuación, bajo la sabia dirección del profesor Sandi, oímos la bellísima *Damoiselle Élue*, de Debussy. Las solistas, el coro femenino y la orquesta, la interpretaron extraordinariamente bien.”

316 |

Por su parte, en el diario *La Prensa*, sección “Notas musicales”, del lunes 5 de diciembre de 1932, Leo Alvarado escribió:

No se puede preparar la ejecución pública de una obra con mayor conciencia de la que demostró Luis Sandi en la preparación del coro femenino, que es la parte más importante de esta obra, y para cuyo canto la orquesta sirve de admirable marco.

También mostró su entusiasmo Salomón Kahan en *El Universal Gráfico* del martes 6 de diciembre de 1932, en la sección “Impresiones musicales. La Sinfónica, en ascenso.”:

No se puede preparar la ejecución pública de una obra, con mayor conciencia de la que demostró Luis Sandi en la preparación del coro femenino, que es la parte más importante de esa obra, y para cuyo canto la orquesta sirve de admirable marco. Pero nuestra satisfacción sería más grande aún, si la dicción del Coro del Conservatorio, que fue quien cantó, fuera más clara. Las dos solistas, la señorita Esther Álvarez y la señora Elisa Casaubon de Pascualt, hicieron honor a sus partes, primero por haber sabido decir el texto de manera inteligible y, segundo, por no haber derrochado nada del *bel canto* sino ajustándose al peculiar estilo de Debussy. La señorita Álvarez no teme a los grandes auditorios y la voz de la señora Casaubon, especialmente en los graves, es de una belleza nada común.

RESEÑAS HEMEROGRÁFICAS SOBRE EL CORO DE MADRIGALISTAS

El Coro de Madrigalistas de México fue formado en 1939¹⁰ por el maestro Luis Sandi, bajo el auspicio de la Secretaría de Educación Pública. Desde entonces, ese Coro ha difundido la mejor música coral de los polifonistas del Renacimiento y el Barroco con especial énfasis en México y América Latina. Su repertorio es de más de doscientas obras y está compuesto por cuatro sopranos, cuatro altos, cinco tenores y cinco bajos.

El 17 de marzo de 1934, el maestro Luis Sandi fue nombrado por la Secretaría de Educación Pública como jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes. Como jefe de “la Sección de Música se realizaron festivales públicos en que tomaban parte alumnos de las escuelas, coros que señalaba el Departamento. Cantando en idiomas como el pápago, araucano, yaqui, maya.” En el Teatro Hidalgo se presentaron conciertos de la Sección de Música con conjuntos corales de niños, bajo la dirección de Luis Sandi. Entre su repertorio: *La luna* (canto peruano); *El calentador* (canto pentáfono) de Julio Bacmeister; *El moscardón*, de José Ríos; *La pera*, de Daniel Ayala; *El carretero* (canto de Jalisco); *La paloma* (canto de Durango); *La rueda de la fortuna*, de Vicente T. Mendoza; *El volantín*, de Eduardo Hernández Moncada. Música lacandona, canto chiapa, música tzotzil, música tzeltal, música yaqui y canto huichol.

El análisis de los componentes hemerográficos nos ayuda a registrar compositores, obras, intérpretes, estrenos de obras, público asistente y la visión de la crítica musical. Mientras los programas de mano contienen datos que forman parte de la vida musical, encontramos datos de los compositores, intérpretes, autores, directores de orquesta, obras, duración de las mismas y, en algunas ocasiones, fotografías de los participantes.

La técnica utilizada para la investigación consistió en la revisión y recopilación hemerográfica de los periódicos de circulación en la Ciudad de México. Por ejemplo, las críticas de Gerónimo Baquero Foster, Salomón Kahan, Esperanza Pulido, J. Morales Esteves, Félix Herce, Junios, Manlio S. Fuentes, Gutierre Tibón, Rodolfo Halffter, Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar, Miguel Bueno, Nabor Hurtado González, Carlos González de la Peña, Carlos Palomar, entre otros.

Entre los periódicos y publicaciones periódicas, la *Revista de Revistas*, el *Novedades*, el *Excelsior* y *El Nacional*. En el periódico *Novedades*, Esperanza Pulido escribió: “El Coro de Madrigalistas es la única agrupación musical mexicana de categoría universal”.

Aristogenes escribió en el *Excelsior* del día 29 de mayo de 1940, en su sección “Conciertos y audiciones. Las dos Marías en Bellas artes. El retorno del Coro de Madrigalistas. Jorge Sandor”:

El ahora famoso Coro de Madrigalistas, ha vuelto a la capital para iniciar próximamente una temporada. Entre las numerosas opiniones de los críticos unas elogian

¹⁰ Salomón Kahan, “El Coro de Madrigalistas”. *Excelsior* (17 de octubre, 1954), pp. 3 y 10. Menciona que fue fundado en 1939.

principalmente la maravillosa organización, la magnífica calidad vocal, la precisión, la buena dicción y emotividad y otros, sin echar esto de menos, dejaron sus elogios más calurosos para el repertorio, tan extenso como variado, en un género accesible a todos los temperamentos y gustos.

De estas jiras [*sic*], no importa que en algunos lugares la indiferencia de las autoridades y el público impreparado vengan a poner nota mala, debiera organizar el Departamento de Bellas Artes seis o siete al año, estudiando épocas de mayor eficacia para llevarlas a cabo y así que se facilitara el camino a los artistas independientes.

Salvador Ordoñez, redactor del periódico *Excelsior* del día martes 7 de septiembre de 1943, escribió:

Pero esta vez la mundialmente célebre figura de Stokowsky hizo justicia a Sandi y a su coro al mismo tiempo que se rendía homenaje a la sublime figura de Palestrina. Todas las partes de que se compone la *Misa Papae Marcelli*, produjeron una impresión de profunda sorpresa por la perfección con que fueron ejecutadas. Notable es la colocación que Stokowsky, gran experto en acústica, dio a su coro de 110 voces, pues recorriendo la Basílica por todas partes nos dimos cuenta de que no existía el eco por ningún lado. Las cadencias finales de cada trozo fueron alargadas y prolongadas por Stokowsky con acordes de incalculable duración que decrecían en efectos parecidos a los que se obtienen en un órgano “en ianismo”. Estupenda resultó la conclusión del *Agnus* del que Palestrina trata en forma de un tiple, canon muy complicado y difícil.

El Coro de Madrigalistas, la institución coral más prestigiada en el ambiente artístico de nuestro país en sus programas, obras representativas de dos escuelas artísticas que en música conservan paralelos tan definidos y tan marcados, que por sí solas justifican las tendencias creadoras.

Los madrigalistas de los siglos XIV, XV, XVI, con su fluidez melódica, su refinado sentimiento, su expresión rítmica hermanados al lenguaje florido en los distintos idiomas en que se han engarzado, son miniaturas musicales de un crecido valor artístico, donde la ternura, la delicada belleza y la viva dramaticidad, se expresan magníficamente dentro de una técnica de composición sabia y llena de sinceridad.

El 26 de agosto de 1945, el periódico *Esto* en su sección de “Música”, por Alferer, publicó lo siguiente:

Luis Sandi Meneses, quien logró producir todo el efecto grandioso de la maravilla musical. A pesar de su larga duración, el público escuchó con verdadero deleite y unción el concierto, que se dividió en dos partes ejecutándose primero el “Kyrie” y el “Gloria” y después el “Credo”, el “Sanctus” y el “Agnus Dei”.

Los trozos de los solistas fueron desempeñados por la soprano Ana María Feus, la contralto Concha de los Santos, el tenor Víctor Manuel Tapia y el bajo José Corral, todos cumpliendo con notables excelencias. Los coros bien coordinados y mejor dirigidos completaron una actuación digna de las ovaciones que se le tributaron.

Por su parte, Salomón Kahan publicó en el periódico *El Gráfico*, con fecha del 26 de agosto de 1946, su artículo “La máxima realización de Luis Sandi en el podio”:

No cabe duda: la actual temporada de la Sinfónica está desarrollándose de una manera, en verdad, interesante. [...] La Orquesta Sinfónica de México cuenta en su temporada del presente año con las ejecuciones de la *Misa solemne*, de Beethoven, y con la de *La creación*, de Haydn (ésta como estreno en México).

Las dos obras, de verdadera prueba, cada una de ellas que escuchamos bajo la dirección de Luis Sandi en los últimos tiempos, fueron: la *Misa solemne* y *La creación*. Si tratándose de la primera de estas dos composiciones, no pudimos identificarnos con todo lo que, interpretativamente, realizó este director a la hora del concierto, mucho mayor fue la satisfacción que la dirección de Luis Sandi, tan dentro del espíritu de la obra interpretada por él, como en esta ocasión. La ejecución de *La creación* fue de gran estilo. El carácter de cada uno de los treinta y cuatro trozos que forman el *Oratorio*, fue atinadamente revelado, y el total de la obra tuvo vida y esplendor.

Algunas circunstancias ajenas a la programación, las podemos leer en el periódico *Excelsior*, sección de “Música. Conciertos de los Lunes” del columnista Junius:

En el programa figuraban *Las troyanas* del maestro Sandi, pero contratiempos de última hora determinaron su supresión. El Coro de Madrigalistas, una de las instituciones que más honran nuestro medio artístico, nos cantó tres obras maestras del renacimiento italiano: *Tu m'uccide, o Crudele*, de Carlo Gesualdo, príncipe da Venosa, uno de los auténticos precursores de las audacias armónicas modernas, a grado tal que su música tiene un sonido contemporáneo...

319 |

El maestro Adolfo Salazar escribió lo siguiente el 4 de octubre de 1946 en el periódico *Novedades*, en la sección “Artes y letras”:

En el cuarto programa del Coro de Madrigalistas, la magnífica agrupación *a cappella* que fundó y dirige Luis Sandi, recorrerá el panorama europeo de esta admirable música vocal de todos los tiempos fuera del ámbito religioso. Música “de sociedad” que fue reemplazada apenas llegó a su apogeo, por los avances de la música instrumental concertada. Otra “era” en la Música; otro tipo de obras y sentido expresivo, pero no más rica ni más bella música. El madrigal y sus congéneres, la *chanson* polifónica francesa y el villancico polifónico español, integran esos cuatro programas. Los españoles van a aparecer, según creo, por primera vez en esta clase de audiciones, y ello es la primera consecuencia del empeño que el Colegio de México ha puesto para que semejante música quede al alcance de las instrumentaciones modernas, lo cual se consigue así, merced a la tan notable labor de musicólogo realizada por Jesús Bal y Gay en la transcripción de esas páginas, reunidas en el llamado *Cancionero de Upsala*, que el Colegio editó recientemente.

Por su parte, el 15 de octubre de 1946, Salomón Kahan escribió lo siguiente en el periódico *Sucesos*, en la sección “Música”, bajo el título “Interesante temporada del Departamento de Música”:

Plausible en sumo grado nos parece también la idea de concentrar los programas de los cuatro conciertos del Coro de Madrigalistas, conjunto musical ya consagrado en nuestro medio, alrededor de una central. Así, el valor de los conciertos de los Madrigalistas, que años pasados ha llegado a ser muy considerable, será mayor aún. En este año el excelente Coro dará a conocer algunos aspectos del Renacimiento, tal como éste se expresó vocalmente en diversos países europeos (el italiano, español, alemán, flamenco, inglés y francés).

El propio Kahan, en el periódico *Excelsior* del 17 de octubre de 1954, escribió en la “Columna de actualidad musical. El Coro de los Madrigalistas”:

Siendo un coro de México y cumpliendo con su elemental deber de ir incluyendo en sus programas, en debida proporción, obras de compositores del país, ha sido el Coro de Madrigalistas un factor de inspiración para creadores mexicanos, en ese mismo sentido ha inspirado también a compositores de otros país de la América Latina.

320 | Hojear los programas que el Coro de Madrigalistas, ha ofrecido durante años, es llevar a cabo espiritualmente un viaje a través del tiempo y el espacio, y asomarse a las más diversas manifestaciones artístico-culturales, siendo el denominador común de todas ellas lo auténtico de su arte y lo depurado de su calidad.

Uno de los personajes más destacados y polifacéticos del mundo musical fue Luis Sandi, desde la creación del Coro de Madrigalistas. Lo antes expuesto, durante por lo menos lustros, se ha fijado para reseñar las notas periodísticas dónde se hace mención de las cualidades y méritos que imprime el sello característico que los distingue de los demás coros.

Hablando del repertorio coral, el maestro Sandi, mostró ser siempre coherente en las obras de madrigales. En el programa de mano del martes 28 de noviembre de 1939, dice:

El Coro de Madrigalistas ha sido creado para poner en circulación una inapreciable parte del arte vocal, desconocida hasta ahora en nuestro país: el madrigal. Naturalmente que al lado de obras de este tipo se cantan otras, pero en todas se advierte como común denominador la exquisita sutileza con que se está usando el arte material sonoro.

CONCLUSIONES

En este caso, la investigación hemerográfica nos permite explorar y estudiar tanto la trayectoria del Coro de Madrigalistas y como el periodismo musical de la Ciudad de México. Resumiendo, el resultado es el siguiente:

1. Profundizar en los estudios con línea de investigación documental.
2. Aportar datos de nombres de sopranos, tenores, contratenores que estuvieron en el Coro de Madrigalistas.
3. Vincular las obras y recintos dónde se estrenaron obras.
4. Contribuir a los estudios musicológicos.

REFERENCIAS

- “Acta de nacimiento de Luis Sandi, corregida”. Archivo Personal de Luis Sandi (Ciudad de México).
- “Certificado de defunción de Luis Sandi, el día 10 de abril 1996”. Archivo personal de Luis Sandi (Ciudad de México).
- “Certificado de estudios del Conservatorio Nacional de Música, Expediente VII-1, 5 de Enero de 1942”. Archivo personal de Luis Sandi (Ciudad de México).
- “Credencial de identificación con número 619, expedida por la Secretaría de Educación Pública. Departamento Administrativo, Sección de Personal”. Archivo personal de Luis Sandi (Ciudad de México).
- “Fe de Bautismo de Luis Sandi, Vicario del Santuario del Campo Florido”. Archivo personal de Luis Sandi (Ciudad de México).
- “Reconocimiento del H. Comité Ejecutivo Seccional de 1955-1957”. Archivo Personal de Luis Sandi (Ciudad de México).
- “Unión Sindical de Cantantes de Ópera de la CROM”. Archivo personal de Luis Sandi (Ciudad de México).
- “Certificados de las Actas del Registro Civil del Distrito Federal. Dirección de Rentas. Ramos Municipales”. Archivo Personal de Luis Sandi (Ciudad de México), libro 317, foja 122, n.º 28.
- AMENEDO COSTA, Mónica, “Fuentes hemerográficas del siglo XVIII: recepción de Cervantes en obras teatrales y composiciones musicales británicas”. Cuadernos de estudios del siglo XVIII, 29 (s.f., 2019), pp. 305-320 [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7361169> [Consulta: 17 de octubre, 2020].
- AMMETTO, Fabrizio, Alejandra Béjar Bartolo y Alberto Jordán Valdez Villar, “Aspectos de evolución compositiva en los cuartetos de cuerda de Ramiro Luis Guerra González (1933-2003). *RICSH Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, 7, 14 (s.f., 2018), pp. 41-60.
- CLAPS ARENAS, María Eugenia, “Valdés y Heredia: su producción hemerográfica en México sobre el asunto cubano entre 1825 y 1826”. *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, 65 (enero-junio, 2017).
- FABRIS, Dinko, “El revival de la música antigua en Europa y el papel de la musicología”. *Boletín Música*, 33 (s.f., 2012), pp. 3-15.
- HELGUERA, Luis Ignacio, “Fábula del dictador y el bohemio”. *Letra libres*, s.n., (31 de julio, 1999), pp. 30-33.
- KAHAN, Salomón, “El Coro de Madrigalistas”. *Excelsior* (17 de octubre, 1954), pp. 3 y 10.
- PÉREZ, Tania Perón, “María Teresa Prieto y Carlos Chávez: paradigma de la fructífera relación de México y España a mediados del siglo XX”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 23, s.n. (s.f., 2012), pp. 67-86.
- SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Oscar. “La producción hemerográfica en ciencias de la salud: estado actual y perspectivas”. *ACIMED*, 3, 2 (mayo-agosto 1995), pp. 13-23.
- SERRANO ARIAS, Fernando de Jesús, “Aproximaciones para estudiar la relación entre música, cultura y sociedad en la historia”. *Arte, entre paréntesis*, 6 (junio, 2018) pp 11-19.
- SIEGMEISTER, Elie, *Música y sociedad*. Siglo Veintiuno, México, 1980.

LA DOCUMENTACIÓN PARA LA CATALOGACIÓN DE LA COLECCIÓN MUSICAL (Y SONORA) DEL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS (INAH). REFLEXIÓN SOBRE OTRAS DISCIPLINAS REQUERIDAS

ISKRA A. ROJO NEGRETE¹

INTRODUCCIÓN

El Museo Nacional de las Culturas, perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia (MNC-INAH), se ubica en la calle de Moneda n.º 13, justo a espaldas del Palacio Nacional. Tiene como misión mostrar la amistad de México con el Mundo a través de más de 14 000 piezas arqueológicas, etnográficas, históricas y artísticas de los cinco continentes.² El inmueble que ocupa el Museo es también de relevancia histórica y patrimonial, ya que fue la Casa Denegrida usada por el emperador Moctezuma; casa de Hernán Cortés, de su hijo, del rey español Felipe V y del virrey; Casa de Moneda desde el siglo XVIII, con la construcción que conocemos ahora; Escuela de Grabado;³ Suprema Corte de Justicia de la Nación; residencia y oficina del ministro del interior; y Talleres Gráficos de la Nación. Asimismo, tuvo una corta ocupación militar y fue sede de la Real y Pontificia Universidad; oficina de correos; Arzobispado y Mayorazgo de Guerrero; y finalmente museo⁴.

El origen de sus acervos se debe al surgimiento del Museo bajo la categoría de “Nacional”; primero en 1825, durante la gestión del presidente Guadalupe Victoria, y luego por el enriquecimiento de su patrimonio con piezas prehispánicas, bajo un enfoque de museo de historia natural, en los tiempos de Maximiliano de Habsburgo.⁵ Con la vasta colección que acumuló, en 1965 se convirtió en el “museo madre”, ya que de él salieron las colecciones que conformaron a los museos de Historia Natural, del

¹ Agradecimientos. Al profesor Juan Guillermo Contreras Arias; a quienes que me han apoyado en el Museo en estos años, particularmente a Luis Felipe Crespo, Alfonso Osorio, Raffaella Chedrassi, Alejandra Colorado, Gloria Artis y Leonel Duran; a las trabajadoras y los trabajadores del MNC, y en especial a quienes trascendieron en el 2020 y el 2021.

² Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de las Culturas [En línea]: <http://dti.inah.gob.mx> [Consulta: 27 de noviembre, 2008].

³ Antecedente directo de la Escuela de las Tres Artes y la Academia de San Carlos.

⁴ Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de las Culturas [En línea]: <http://dti.inah.gob.mx> [Consulta: 27 de noviembre, 2008].

⁵ Cfr. M. Rustch, *Entre el campo y el gabinete. Nacionales y extranjeros en la profesionalización de la antropología Mexicana (1877-1920)*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM / Instituto Nacional de antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007, 454 pp.

Castillo de Chapultepec, del Virreinato y el Museo Nacional de Antropología. Con las piezas restantes, el MNC se fundó con su actual vocación.⁶

ANTECEDENTES

En 2008, la colección musical y sonora del MNC comenzó a catalogarse desde un punto de vista etnomusicológico-organológico, conformando un catálogo complementario al catálogo principal. La iniciativa fue del propio Museo en conjunto con el maestro Guillermo Contreras. Esta catalogación forma parte de un proceso más amplio de gestión del patrimonio cultural con varias etapas: el registro, el inventario, la documentación y la catalogación.⁷ La catalogación se refiere a una acción de continuidad en la investigación de los objetos, profundizando en la información que pueda obtenerse de éstos y en su análisis para su manejo museográfico.⁸ En este caso, la catalogación de la colección está basada en los sistemas clasificatorios de Sachs-Hornbostel⁹ (familia, subfamilias, ejecución, morfología-emisor, resonador y aditamentos); junto con los planteamientos de Hood¹⁰ y Stockman¹¹ (ejecución, cultura, manufactura, contexto cultural) y de Dournon¹² y Kartomi¹³ (dimensión, manufactura, lugar de origen, antecedentes, contexto cultural, clasificaciones émicas); además de la ficha desarrollada por Guillermo Contreras para su colección personal (adquisición o pérdida, estado físico, antecedentes, contexto cultural, ubicación, avalúo, concatenaciones, historia clínica). Por la cantidad de objetos que contiene, la colección sonora y musical del MNC continúa.

La documentación no queda acotada a una etapa previa a la catalogación, sino que de manera dialéctica la acompaña. Documentar es una actividad esencial, parte central de un proceso de investigación (aunque no son sinónimos):

[La] documentación adecuada y detallada es la búsqueda y recopilación de los documentos existentes, la revisión de esa información, y el incremento constante de ésta misma en el soporte apropiado; para contextualizar, describir, interpretar, valorar las piezas de la colección. Principalmente o mínimamente se debe atender información sobre la procedencia, identificación, estado y tratamiento constituye, como una respon-

⁶ Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de las Culturas [En línea]: <http://dti.inah.gob.mx> [Consulta: 27 de noviembre, 2008].

⁷ Cfr. S. Rodríguez B., "Patrimonio cultural, patrimonio antropológico y museos de antropología". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 21 (s.f., 2009), pp. 42-52.

⁸ Cfr. J. M. de Francisco Olmos, "La catalogación de los bienes culturales". *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 3 (s.f., 2015), pp. 63-92.

⁹ Cfr. Hornbostel-Sachs. *Sistemática de los instrumentos musicales* (trad. Carlos Vega). Departamento de Documentación e Información del CIDMUC, Cuba, 1984, pp. 28-55.

¹⁰ Cfr. M. Hood, *The ethnomusicologist*. McGraw-Hill, New York, 1971, 386 pp.

¹¹ Cfr. E. Stockmann, "The diffusion of musical instruments as an interethnic process of communication". *Yearbook of the International Folk Music Council*, 3 (s.f., 1971), pp. 128-137.

¹² Cfr. G. Dournon, *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*. UNESCO, Francia, 2017, 108 pp. [Cuadernos técnicos: museos y monumentos, 5].

¹³ Cfr. M. Kartomi, *On concepts and classifications of musical instruments*. *Chicago Studies in Ethnomusicology*, The University of Chicago Press, Estados Unidos, 1990, 329 pp.

sabilidad profesional importante, bajo estándares que a partir del objeto tiene variables a documentar; por lo que requiere un ordenamiento sistemático de la información y datos obtenidos.¹⁴

Pero documentar “mínimamente” no es suficiente para la comprensión y el diálogo cultural. Es por ello que este trabajo está centrado en la documentación, porque es la actividad que fundamenta a la catalogación y a la gestión del patrimonio, según las características identificadas; además de que permite contribuir al conocimiento sobre un “objeto frontera” desde cualquier disciplina y transitar hacia su investigación como un paso subsecuente. La documentación es el punto clave para identificar la cosmogonía e ideología de los pueblos, como determinante de su universo sonoro-musical, y por mucho tiempo no ha sido contemplada con esa importancia en los museos.

En la actualidad se ha delimitado la colección musical y sonora, con más de 800 piezas en inventario. De éstas, más del 25 % corresponde a objetos de América Latina. Del total, la mayoría son objetos etnográficos e instrumentos musicales, y predominan los idiófonos, cuyo sonido proviene de la vibración y resonancia de su propio cuerpo.¹⁵ A continuación se presenta un resumen del inventario de la colección:

Tipo de objeto sonoro, musical o relacionado a la música	Tipo de patrimonio:	Por continente	Familias organográficas S-H
Instrumento Musical-438 Artefacto Sonoro-152 Figura Votiva Musical-88 d) Iconografía-s/d	Arqueológico-106 b) Etnológico-569	América-314 Europa-167 Asia-148 África-45 piezas Oceanía-13 objetos	Idiófonos-288 Membranófonos-69 Aerófonos-262, Cordófonos-64, Electrófonos-ningún Mixtos-20

FIGURA 1. Tabla del inventario de la colección musical y sonora del Museo Nacional de las Culturas por tipo de objeto, patrimonio, continente y familias organológicas. Elaboración propia.

De manera específica, la metodología de documentación y posterior catalogación organológica y etnomusicológica, usada en esta colección, cuenta con una variedad de técnicas: trabajo con las piezas, análisis de textos, archivos etnográficos, históricos, biológicos y musicales, consultas con expertos, claves de identificación biológica, caracterización ecológica, trabajo con cartografía, caracterización de regiones culturales y ecológicas, entre otros. La realidad de estos objetos, es que cada uno representa un nuevo reto metodológico, ya que depende de la información disponible sobre él: sus características; su estado de conservación; las intervenciones o restauraciones que haya sufrido; si es un tipo de objeto ampliamente conocido y estudiado o raro, etcétera.

¹⁴ I. Rojo-Negrete, “La colección musical del Museo Nacional de las Culturas-Instituto Nacional de Antropología e Historia, una puerta a la diversidad de paisajes culturales patrimoniales”, en Niglio, Olimpia; Cervantes Reyes, Lizeth; y Sánchez Cruz, Pastor Alfonso, (eds.), *México. Restauración y protección del patrimonio cultural*. Aracne Editrice, España, 2014, vol. II, pp. 490-491.

¹⁵ Cfr. J. G. Contreras, *Atlas cultural de México*. SEP/INAH/Planeta, México 1985, tomo 11: música, 190 pp.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Como ya se ha establecido, las motivaciones que detonaron la propuesta de catalogación etnomusicológica-organológica fueron la renovación del Museo en el 2008 y la labor natural de actualización que experimenta cualquier museo. A su vez, las problemáticas principales que enfrentó dicho proyecto fueron el origen variable de las piezas del Museo, al igual que la diversidad en su catalogación y documentación, con una variedad de criterios y conocimientos asociadas al contexto histórico en que se desarrollaron. El diagnóstico del catálogo del Museo, utilizado para la gestión de las piezas sonoras y musicales, fue el de un catálogo con fichas catalográficas incompletas o por verificar, desde una perspectiva interdisciplinaria. Esto pensando siempre en mejorar la calidad y la cientificidad del conocimiento y el discurso del Museo; desde una modesta contribución y con el reconocimiento que merecen los trabajos previos, cuyas características —según Mechthild Rustch— responden a su contexto histórico.

A su vez, las motivaciones de este trabajo surgen de lo observado en más de 10 años con la colección musical y sonora, donde se hace visible la carencia de una comprensión amplia de las culturas musicales en su contexto; ya que durante este proceso se ha evidenciado que los elementos de la colección son “objetos frontera” de estudio, es decir, que parten de la música y la cultura hacia otras investigaciones posibles. Entonces, es necesaria la articulación de la etnomusicología con otras disciplinas científicas variadas, para la identificación y sistematización del conocimiento adecuado y profundo de las piezas que requiere la museografía y la divulgación. Varios autores han trabajado esta propuesta,^{16, 17, 18, 19, 20, 21} aunque poco se ha desarrollado en cuanto a ejemplos específicos o de museos; con técnicas específicas de disciplinas no musicales;²² de igual manera centrados en la educación;^{23, 24} e inclusive, desde antes que los objetos lleguen a los museos, es decir en la recolección en campo.²⁵

325 |

¹⁶ Cfr. T. Magnusson, “Contextualizing musical organics: an ad-hoc organological classification approach”, en *NIME 2017*. Universidad de Aalborg, Copenhagen (14-20 de mayo, 2017) [Conferencia].

¹⁷ L. Libin, “Approaching ‘Non-Western Art Music’ through Organology”. *Galpin Society Journal*, 73 (s.f., 2020), pp. 5-246.

¹⁸ Cfr. G. Rossi R., “Organology and the others: a political perspective”. *Journal of the Americal Musical Instrument Society*, 44 (s.f., 2019), pp. 7-17.

¹⁹ Cfr. F. Dennis, “Organology and Material Culture”, en *The Joint Meeting of The Galpin Society and the American Musical Instruments Society*. American Musical Instruments Society, Edinburgh (3 de junio, 2017) [Ponencia].

²⁰ Cfr. T. E. Miller, y J. Chonpairot, “A history of Siamese music reconstructed from Western documents, 1505-1932”. *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, 8, 2 (s.f., 1994), pp. 1-192.

²¹ Cfr. M. Kartomi, *op. cit.*

²² Por ejemplo: M. G. Durier *et al.*, “Radiocarbon dating application to modern musical instruments: an interdisciplinary study”, en *Labs, art and relics*. Royal Library of Belgium, Bélgica (23 de noviembre, 2018). [Ponencia].

²³ Cfr. D. Herrera, “La organología musical en el nivel profesional. Interdisciplinariedad, análisis y aproximación”, en *Memorias del Congreso Investigación y Pedagogía*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja, 2013, pp. 2-9.

²⁴ Cfr. C. M. Zavala, “La iconografía musical como materia interdisciplinar. Su presencia en los estudios musicales universitarios en España”. *European Scientific Journal*, 16, 13 (s.f., 2020), pp. 43-54.

²⁵ Cfr. G. Dournon, *op. cit.*

Así, el objetivo del presente trabajo es mostrar cómo la complejidad y la diversidad que entrañan los objetos de la colección musical y sonora MNC, en particular, requiere de otras disciplinas para su proceso de documentación y catalogación, incluyendo a la biología, la geografía y las etnociencias, entre otras.

MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Sobre el marco teórico-conceptual, hablamos en un inicio de culturas musicales, paisaje sonoro y su relación con los objetos musicales o sonoros contenidos en las categorías de la colección. Las culturas musicales son esta diversidad casi infinita de lenguajes estéticos y sonoros con rasgos definidos (en la mayoría de los casos en conjunto con la ideología), significados concretos y valores específicos según el contexto.²⁶ Su existencia, permanencia y difusión siempre depende de agentes sociales, siendo un articulador en la dinámica social (pero también en relación con los sistemas naturales y el espacio geográfico); como parte de un conjunto polidimensional de hechos y elementos socio-culturales y naturales que interactúan entre sí.²⁷ Aun cuando las sonoridades de una cultura no tienen fines estéticos, es decir musicales, forman parte de la cultura al provenir de la reproducción social. El paisaje sonoro se define como entorno sonoro concreto de un lugar real determinado, siendo intrínsecamente local y específico de cada lugar.²⁸

326 |

Tanto la música como la sonoridad tienen una dimensión material para cada pueblo del mundo, por medio de la cual concretan sus funciones: los instrumentos musicales y los artefactos sonoros, como parte interdependiente del conjunto cultural, que se construyen en una relación dialéctica dada históricamente en las sociedades como un sentido de pertenencia e identidad.²⁹ No son sólo objetos, ellos poseen significados, simbolismos y metáforas porque tienen una dimensión intangible e inmaterial siempre presente,³⁰ cuyo producto, por creación o apropiación, permite la identificación de una comunidad, nación o región en su devenir histórico y en su proyección social.³¹

El trabajo del Museo y la catalogación con los sistemas clasificatorios organológicos, aplicables a las piezas sonoras y musicales, obliga a partir de un conocimiento profundo, adecuado para de la práctica musicales de la culturas del mundo; jamás

²⁶ Cfr. J. Martí, "Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales", en C. Fauria y Y. Aixela, *Barcelona, mosaic de cultures*. Bellaterra, España, 2002, pp. 255-266.

²⁷ Cfr. S. Rodríguez B., *op. cit.*

²⁸ Cfr. R. M. Schafer, *The soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, Estados Unidos, 1994, 320 pp.

²⁹ Cfr. D. Munjeri, "Patrimonio material e inmaterial: de la diferencia a la convergencia". *Museum International*, 221 (s.f., 2004), pp. 98-109.

³⁰ Cfr. J. A. Mac Gregor, "El efecto del adjetivo intangible en la cultura". *Revista de Vinculación y Ciencia. El México indígena bajo la mira*, 6, 24 (s.f., 2008), pp. 1-30.

³¹ Cfr. J. Gómez, "Estrategia de inserción del patrimonio musical en los actuales procesos socioculturales", en Museo Nacional de la Música, *Memorias del Taller Internacional Patrimonio Musical: rescate y difusión*, Unión Europea/Instituto Cubano de la Música, Cuba, pp. 10-22.

como objetos aislados, si no como pertenecientes a su contexto cultural.³² La contextualización cultural de la música y del paisaje sonoro debe comprender la manifestación musical o sonora en su integridad como fenómeno cultural.³³ La realidad de los objetos sonoros y musicales, asociados a los museos, es que fuera de su lugar de origen y uso comienzan a descontextualizarse,³⁴ y es labor de los museos contextualizarlos y recontextualizarlos de nuevo, pero en los términos de un museo contemporáneo.³⁵

Desde el trabajo con la colección del MNC, y tomando en cuenta las visiones interdisciplinarias sobre el museo y las nuevas corrientes dentro de la museología, considero que sus piezas deben ser tratadas como “objetos frontera” de estudio (*bounding object* en inglés); y que no se ha profundizado lo suficiente en las características “no musicales” o “no sonoras” de éstas, más allá de la mera descripción. Especialmente en la documentación: asociada a los museos, suele ser enfocada a los aspectos prácticos de la gestión del patrimonio. Es justo ahí donde entra también la nueva museología, que es una propuesta de resignificación de los museos más allá de sus objetos: con una función efectiva de espacio para el diálogo cultural; desde un ámbito más relevante; a partir de una estrecha relación entre sujetos (creadores, transmisores y destinatarios); y a través de bienes y valores culturales.³⁶

MARCO METODOLÓGICO

El marco metodológico es parte del proceso de gestión, el cual implica varias etapas: registrar, inventariar, catalogar y documentar.³⁷ Sin embargo, es en la documentación donde se ha encontrado el punto clave para identificar la cosmogonía e ideologías de los pueblos como determinante de su universo sonoro-musical, aspecto por mucho tiempo no contemplado con esa importancia en la labor de los museos.

De manera específica, la metodología del proceso de documentación y catalogación organológica-etnomusicológica de esta colección cuenta con diversas técnicas: trabajo con las piezas; análisis de textos; archivos etnográficos, históricos, biológicos y musicales; consultas con expertos; claves de identificación biológica; caracterización ecológica; trabajo con cartografía; caracterización de regiones culturales y ecológicas, entre otras. Como se mencionó previamente, la realidad de estos objetos es que cada uno representa un nuevo reto metodológico, ya que depende de la información

³² Cfr. M. T. Austin M., “Para comprender el concepto de cultura”. *UNAP. Educación y Desarrollo*, año 1, 1 (marzo, 2000), pp. 1-11.

³³ Cfr. M. Kartomi, *op. cit.*

³⁴ Cfr. M. Marco, *Estudio y análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante* (dir. Irene García Antón). Universidad de Alicante, 1999, [Tesis doctoral].

³⁵ Cfr. I. Rojo-Negrete, “Divulgación del patrimonio intangible musical del mundo a través de la colección musical del Museo Nacional de las Culturas-INAH, México”, en Topete L., H. y Amescua C., C. (eds.), *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. CRIM/UNAM, México, 2015, pp. 161-180.

³⁶ Cfr. M. L. Rico, “Museos y patrimonio inmaterial. Recorridos y propuestas”, en SEP/CONACULTA, *Memorias del II Congreso sobre Patrimonio Cultural Inmaterial*. SEP/CONACULTA, México, 2013, pp. 717-729.

³⁷ Consejo Internacional de Museos, *Código de deontología profesional del ICOM*, ICOM, s.l., 1986. Custodia de las colecciones, Artículo 6.2.

disponible sobre él, sus características, su estado de conservación, las intervenciones o restauraciones que ha sufrido, si es de un tipo ampliamente conocido y estudiado o más bien raro. No obstante, para toda la colección, las familias, categorías y criterios de la catalogación, como un sistema común pero flexible, son una guía para la documentación, dentro de una relación ordenada y jerárquica de elementos definidos o por definir.^{38, 39} En este caso, dicha guía está basada en los sistemas clasificatorios de Sachs-Horbostel, en conjunto con Hood y Stockman, y la ficha desarrollada por Guillermo Contreras para su colección personal. Aun así, la necesidad de recurrir con mayor profundidad a otras disciplinas se hizo constante.

RESULTADOS

Estos resultados están centrados en las aportaciones de la biología, la etnobiología y la geografía para la documentación de la colección, con ejemplos específicos del MNC-INAH. También se toman en cuenta, aunque en menor medida, las aportaciones de la historia y la etnohistoria, cuyos ejemplos trabajados son en su mayoría sobre instrumentos musicales.

La biología participa en la documentación de la colección del MNC, porque al menos un 60 % de sus componentes puede asociarse a sus categorías como disciplina:

- i) La manufacturación se realizó, cuando menos, con una especie biológica o parte de ésta, por ejemplo, con el uso de maderas, huesos, cornamentas, pieles, plumas, semillas, etc. En el caso de la trompeta de caracol, proveniente de Mesoamérica, es el exoesqueleto o caparazón el que constituye, en sí mismo, el instrumento musical. Además, nos permite vincularlo a la geografía: ya que no son suficientes ni la distribución de la cultura a la que pertenece ni la disposición de la especie, se requiere documentar desde la geografía económica e histórica las rutas que permitieron utilizar estas especies desde las costas en el valle. En otros casos de la colección puede ser que en todo el instrumento sólo se presente un elemento biológico, como es el parche de cuero en el *riq* de Egipto o el percutor de madera de una campana africana de bronce de Ghana. Puede ser, también, que un sólo instrumento tenga diferentes especies de madera para cumplir con las características estructurales y acústicas deseadas, un ejemplo son los laudes de Medio Oriente. Hay instrumentos compuestos por una variedad de especies, como el *kinoling fíbe*, una sonaja doble de semilla y carrizos de Camerún; el tambor de mango con membrana de estómago de foca, de Norteamérica; o el *rebab* de mango de madera con resonador de coco y cuerdas de crin, proveniente de Egipto.
- ii) La reproducción de una diversidad de formas de animales y plantas, como la ocarina de tapir de Costa Rica; o la combinación de elementos

³⁸ I. Rojo-Negrete, "La colección musical...", ed. cit., pp. 479-506.

³⁹ Cfr. A. V. Casanova Oliva, *Problemática de la organología cubana. Crítica a la sistémica de los instrumentos musicales*. Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1988, 207 pp.

de la naturaleza, como el silbato zoomorfo (paloma) con adorno fitomorfo (flor) de la cultura eslava. De igual manera, la trompeta de marfil africana con decoración fitomorfa, ya identificada en otros ejemplares alrededor del mundo; o un instrumento musical con elementos biológicos y decorativos que reproducen a la fauna, como en el caso del tambor de Papúa Nueva Guinea con madera, piel de reptil y mango zoomorfo.

- iii) La reproducción de sonoridades de animales. En el caso del Museo, específicamente de aves. Hay ocarinas y silbatos con formas como serpientes o focas, pero predominan las aves para usos rituales y lúdicos. Así sucede con las ocarinas nicoyas de Costa Rica.
- iv) La presencia de animales de manera simbólica, es decir, no explícita. Animales sagrados para funciones rituales o no sagrados para funciones cotidianas. En este caso, no se busca reproducir con exactitud ni las formas ni los sonidos, sino manifestar o evocar de manera sutil o representativa (culturalmente) al animal. Puede ser el caso de la vasija ritual nicoya sonora de jaguar, originaria de Costa Rica, cuyo cascabel está colocado justo en la garganta del animal, representando el sonido que característicamente emite como ente de la obscuridad e intermediario entre el mundo humano y el inframundo. Entre otros ejemplos presentes en la colección.
- v) La recreación de paisajes sonoros en festivales y carnavales ligados a la naturaleza a través de la iconografía y los artefactos sonoros, como las figuras votivas de pastores eslavos y guatemaltecos, la procesión en Bohemia por la primavera o el cuadro de una fiesta en Bali.

329 |

La etnobiología complementa aspectos y aporta conocimientos sobre la relación entre las diversas sociedades y la naturaleza, básicas para el estudio de los instrumentos musicales y artefactos sonoros (como el uso, la construcción, los simbolismos, etc.). Cuando una especie es identificada en una semilla que conforma un resonador o se observa la forma de un mítico jaguar en un instrumento ritual, la explicación no está completa: es necesario entender él o los fenómenos y procesos socio-culturales asociados a ello. Asimismo, la geografía cultural delimita las áreas culturales actuales e históricas con las cuales hay que vincular los instrumentos musicales, en ocasiones también ligados a la geografía económica, histórica, política y ambiental. Por su parte, la historia y la etnohistoria son fundamentales en el proceso y, como es sabido, en la etnomusicología y la musicología.

REFLEXIÓN FINAL

Es claro que la documentación y la catalogación de la colección no es un asunto aislado, de una disciplina, ya que la creación musical ha dependido de la relación de las sociedades con la naturaleza, el territorio y otros actores sociales: entonces, no es suficiente la comprensión sonora o social aislada. Su visualización como “objetos frontera” da acceso a saberes relevantes de carácter no musical o sonoro, pero cruciales para el entendimiento de su cultura de origen. Por medio de marcos teóricos y metodológicos compatibles o complementarios de distintas disciplinas, hay una mejora en

la documentación. Desde el conocimiento interdisciplinario e incluso transdisciplinario, se fortalece el ideal de incluir en el proceso a los actores culturales vinculados (constructores, músicos, bailarines, restauradores, académicos, etc.). Aún falta mucho trabajo. Es así como podrá impulsarse un proceso de gestión del patrimonio científico, profundo e inclusivo, con el fin de aportar a la valoración de la belleza y complejidad de las culturas musicales que forman parte del MNC como espacio de diálogo, desde todos los saberes y racionalidades del mundo.

REFERENCIAS

- AUSTIN M., T., “Para comprender el concepto de cultura”. *UNAP. Educación y Desarrollo*, año 1, 1 (marzo, 2000), pp. 1-11.
- CASANOVA OLIVA, A. V., *Problemática de la organología cubana. Crítica a la sistémica de los instrumentos musicales*. Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1988, 207 pp.
- Consejo Internacional de Museos, *Código de deontología profesional del ICOM*, ICOM, s.l., 1986.
- CONTRERAS ARIAS, J. G., *Atlas cultural de México*. SEP/INAH/Planeta, México 1985, tomo 11: música, 190 pp.
- DENNIS, F., “Organology and Material Culture”, en *The Joint Meeting of The Galpin Society and the American Musical Instruments Society*. American Musical Instruments Society, Edinburgh (3 de junio, 2017) [Ponencia].
- DOURNON, G., *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*. UNESCO, Francia, 2017, 108 pp. [Cuadernos técnicos: museos y monumentos, 5].
- DURIER, M. G. *et al.*, “Radiocarbon dating application to modern musical instruments: an interdisciplinary study”, en *Labs, art and relics*. Royal Library of Belgium, Bélgica (23 de noviembre, 2018). [Ponencia].
- FRANCISCO OLMOS, J. M. de, “La catalogación de los bienes culturales”. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 3 (s.f., 2015), pp. 63-92.
- GÓMEZ, J., “Estrategia de inserción del patrimonio musical en los actuales procesos socioculturales”, en Museo Nacional de la Música, *Memorias del Taller Internacional Patrimonio Musical: rescate y difusión*, Unión Europea/Instituto Cubano de la Música, Cuba, pp. 10-22.
- HERRERA, D., “La organología musical en el nivel profesional. Interdisciplinariedad, análisis y aproximación”, en *Memorias del Congreso Investigación y Pedagogía*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja, 2013, pp. 2-9.
- HOOD, M., *The ethnomusicologist*. McGraw-Hill, New York, 1971, 386 pp.
- HORNBOSTEL-SACHS. *Sistemática de los instrumentos musicales* (trad. Carlos Vega). Departamento de Documentación e Información del CIDMUC, Cuba, 1984, pp. 28-55.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia. Museo Nacional de las Culturas, [En línea]: <http://dti.inah.gob.mx> [Consulta: 27 de noviembre, 2008]
- KARTOMI, M. J., *On concepts and classifications of musical instruments. Chicago Studies in Ethnomusicology*. The University of Chicago Press, Estados Unidos, 1990, 329 pp.
- LIBIN, L., “Approaching ‘Non-Western Art Music’ through Organology”. *Galpin Society Journal*, 73 (s.f., 2020), pp. 5-246.
- MAC GREGOR, J. A., “El efecto del adjetivo intangible en la cultura”. *Revista de Vinculación y Ciencia. El México indígena bajo la mira*, 6, 24 (s.f., 2008), pp. 1-30.
- MAGNUSSON, T., “Contextualizing musical organics: an ad-hoc organological classification approach”, en *NIME 2017*. Universidad de Aalborg, Copenhagen (14-20 de mayo, 2017) [Conferencia].
- MARCO SUCH, M., *Estudio y análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante* (dir. Irene García Antón). Universidad de Alicante, 1999, [Tesis doctoral].

- MARTÍ, J., "Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales", en C. Fauria y Y. Aixela, *Barcelona, mosaic de cultures*. Bellaterra, España, 2002, pp. 255-266.
- MILLER, T. E. y Chonpairot, J., "A history of Siamese music reconstructed from Western documents, 1505-1932". *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, 8, 2 (s.f., 1994), pp. 1-192.
- MUNJERI, D., "Patrimonio material e inmaterial: de la diferencia a la convergencia". *Museum International*, 221 (s.f., 2004), pp. 98-109.
- RICO M., L., "Museos y patrimonio inmaterial. Recorridos y propuestas", en SEP/CONACULTA, *Memorias del II Congreso sobre Patrimonio Cultural Inmaterial*. SEP/CONACULTA, México, 2013, pp. 717-729.
- RODRÍGUEZ B., S., "Patrimonio cultural, patrimonio antropológico y museos de antropología". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 21 (s.f., 2009), pp. 42-52.
- ROJO-NEGRET, I. A. "La colección musical del Museo Nacional de las Culturas-Instituto Nacional de Antropología e Historia, una puerta a la diversidad de paisajes culturales patrimoniales", en Niglio, Olimpia; Cervantes Reyes, Lizeth; y Sánchez Cruz, Pastor Alfonso, (eds.), *México. Restauración y protección del patrimonio cultural*. Aracne Editrice, España, 2014, vol. II, pp. 479-506.
- ROJO-NEGRET, I. A., "Divulgación del patrimonio intangible musical del mundo a través de la colección musical del Museo Nacional de las Culturas-INAH, México", en Topete L., H. y Amescua C., C. (eds.), *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. CRIM/UNAM, México, 2015, pp. 161-180.
- ROSSI R., G., "Organology and the others: a political perspective". *Journal of the Americal Musical Instrument Society*, 44 (s.f., 2019), pp. 7-17.
- RUSTCH, M., *Entre el campo y el gabinete. Nacionales y extranjeros en la profesionalización de la antropología Mexicana (1877-1920)*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM / Instituto Nacional de antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007, 454 pp.
- SCHAFER, R. M., *The soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, Estados Unidos, 1994, 320 pp.
- STOCKMANN, E., "The diffusion of musical instruments as an interethnic process of communication". *Yearbook of the International Folk Music Council*, 3 (s.f., 1971), pp. 128-137.
- ZAVALA, C. M., "La iconografía musical como materia interdisciplinar. Su presencia en los estudios musicales universitarios en España". *European Scientific Journal*, 16, 13 (s.f., 2020), pp. 43-54.

CAPÍTULO 8.

MÚSICA Y NEUROCIENCIAS

MÚSICA Y CEREBRO: UN DIÁLOGO ENTRE NEUROCIENCIAS, ARTE Y CREATIVIDAD

VÍCTOR BARRERA GARCÍA

NEUROCIENCIAS Y ARTE: HACIA UN NUEVO PARADIGMA

Las investigaciones realizadas desde el ámbito de las neurociencias están cambiando los paradigmas acerca de las capacidades humanas. Principalmente, dos descubrimientos han impactado sustancialmente nuestros conocimientos en campos tan diversos como la medicina, la psiquiatría, la educación y las artes: la neuroplasticidad y las neuronas espejo. Por ello, es fundamental el encuentro, el diálogo y la reflexión entre las neurociencias y las artes. Ambas indagan en torno y paralelamente al ser humano y su inherente capacidad para crear relaciones entre sí y con el mundo que le rodea. La actividad de artistas, creadores y compositores ofrece información biométrica única acerca del funcionamiento y comportamiento del cerebro en el ámbito de la investigación neurocientífica, lo que a su vez posibilita que el artista conozca los mecanismos de la creatividad y profundice sobre la naturaleza del arte, enriqueciendo en ambas direcciones la visión y la comprensión propias de dichas áreas del saber humano (figura 1).

335 |

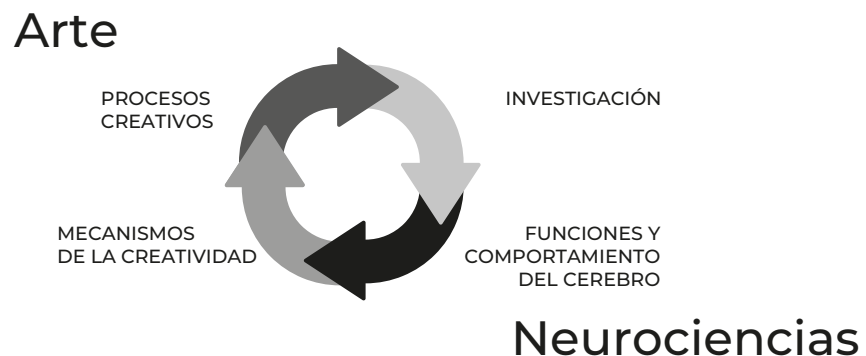


FIGURA 1. Los procesos creativos que subyacen a la actividad artística ofrecen amplias posibilidades de investigación neurocientífica, a la vez que permiten conocer mejor las funciones y el comportamiento del cerebro, lo que ofrece al artista la posibilidad de conocer mejor los mecanismos de la creatividad, enriqueciendo su experiencia.

El proceso creativo de una sinfonía, la ejecución instrumental de un concierto, aprender y practicar una escala musical o realizar una investigación neurocientífica en torno a la música tienen en común, como punto de partida, la percepción sonora. La neurobiología y los procesos que derivan en lo que conocemos como creatividad; la influencia de las neuronas espejo en el aprendizaje, la imitación, la conducta y la comunicación; la neuroplasticidad, que permite la adaptación al entorno y a los cambios tanto externos como internos; así como la compensación e incluso la sustitución sensorial, son algunos de los fundamentos en los que subyace nuestra comprensión acerca del comportamiento del cerebro ante el universo sonoro y artístico.

La influencia que ejercen las alteraciones neurológicas en compositores y creadores ha sido evidente no sólo en el comportamiento, sino en el desarrollo de los diversos lenguajes, expresiones y manifestaciones artísticas. Las investigaciones neurocientíficas han desarrollado modelos explicativos de cómo el cerebro procesa y codifica los estímulos sensoriales para realizar una construcción de la realidad. Al respecto, destacan los descubrimientos en el ámbito de las artes sonoras y visuales, ya que por su particular naturaleza dichas actividades generan abundante información biométrica, derivada de la activación de redes neuronales específicas y especializadas en los procesos perceptuales, tanto visuales como auditivos. Eso nos permite transitar hacia nuevos paradigmas y considerar el potencial de la funcionalidad de las redes corticales que procesan la información sonora de manera más precisa, así como de la creación de nuevos circuitos y conexiones neuronales que responden a estímulos y experiencias que derivan en cambios funcionales.

Gracias a los avances de las nuevas tecnologías,¹ a las que las neurociencias tienen acceso, es posible observar en tiempo real los efectos y la activación de las redes neuronales del cerebro al realizar actividades musicales específicas como la ejecución de una obra, la creación o improvisación de una composición o el aprendizaje musical; además de la activación de las diferentes memorias; del reconocimiento facial, de imágenes o semántico; de los patrones de redes neuronales vinculados a la resolución de problemas, la prosodia o el cálculo (figura 2).

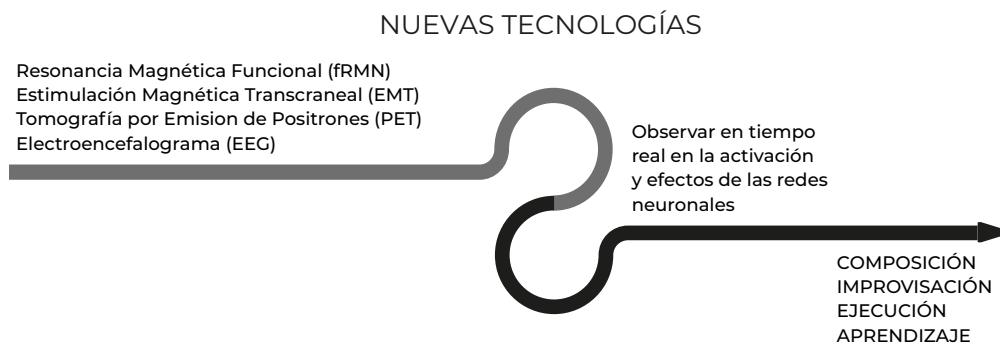


FIGURA 2. Las nuevas tecnologías han generado un avance significativo en el conocimiento del cerebro, que nos permite conocer mejor los procesos cerebrales derivados de actividades como la composición, la improvisación, la ejecución y el aprendizaje.

¹ Como la resonancia magnética funcional (fRMN), la tomografía por emisión de positrones (PET) o la estimulación magnética transcraneal (EMT), entre otras.

UN POCO DE HISTORIA

Mientras la ciencia y la tecnología avanzan a pasos grandes, se vuelve relevante mirar al pasado para conocer y entender más acerca de nuestro cerebro desde una perspectiva evolutiva. Eso nos puede permitir comprender mejor los orígenes del arte como una actividad única de nuestra especie.

A partir de lo que hoy comenzamos a conocer acerca del cerebro, surgen nuevas reflexiones e interrogantes. Por ejemplo, ¿de qué modo las señales emitidas por los miles de millones de neuronas generan la conciencia, las emociones, el lenguaje o el arte? Cuando disfrutamos el simple placer de comer una manzana, cuando nos conmueve escuchar una sinfonía o mirar una pintura, en realidad dependemos del modo en que el cerebro codifica y gestiona los estímulos; dicha actividad neuronal es la que nos convierte en lo que somos.

El diálogo, la reflexión y el encuentro entre neurociencias y artes enriquecerá nuestra comprensión del cerebro, desde diversas perspectivas, lo que se traducirá en lo que podríamos denominar *neuroartes* y derivará en un mayor entendimiento de nosotros en cuanto especie.

Los descubrimientos arqueológicos sugieren que la capacidad del *Homo sapiens* para desarrollar el pensamiento mágico marcó la diferencia respecto a otras variedades de homínidos como los *neanderthalensis*, los *denisoviensis* o los *floresiensis*. Al desarrollar la capacidad de creer en cosas que no existen, el *Homo sapiens* comenzó a realizar la construcción de realidades imaginadas. Esta condición le dio una ventaja considerable sobre las otras especies de homínidos y a la larga se convertiría en el catalizador para la creación de grupos colaborativos grandes y complejos.

Uno de los más importantes hallazgos, que da testimonio del pensamiento mágico y del arte como su interlocutor, es el Hombre-león de Stadel, esculpido en marfil de mamut hace unos 40 000 años. Su actitud es atenta, desafiante, posando la mirada de frente al espectador, con un talante que irradia poder, pareciera provenir de un mundo más allá de lo convencional y es la representación más antigua de un ser que no existe físicamente, pero que simboliza lo sobrenatural. La estatua está desgastada a causa de la manipulación, lo que sugiere su paso de mano en mano o su fricción con el cuerpo, quizá como parte de un ritual. Nunca sabremos si representaba a una deidad o a un avatar, pero su construcción en marfil de mamut —el animal más grande de ese periodo— y la alusión al león de las cavernas —una especie extinta que medía aproximadamente 30 centímetros más que el león africano actual y que seguramente era el depredador más temido por los homínidos de entonces— nos permiten dimensionar el poder simbólico de la estatua.

Una simulación realizada por el arqueólogo Wulf Hein, quien usó las mismas herramientas de pedernal disponibles en ese periodo, apunta a que la elaboración del Hombre-león necesitó de aproximadamente 400 horas. Demasiado tiempo para invertirse en una escultura que no era útil para la supervivencia física de una tropilla de cazadores-recolectores que vivían bajo condiciones muy duras, lo cual sugiere que la imagen estaba vinculada a la conciencia del grupo para sobreponerse a los peligros y dificultades, así como a la fortaleza de sus lazos comunes, siendo la evidencia de creencias religiosas más antigua hasta el momento.

LAS BASES DE LA CAPACIDAD COGNITIVA DEL SER HUMANO

Las neuronas espejo, descubiertas por Giacomo Rizzolatti, podrían ser las principales responsables del salto cognitivo en un individuo (figura 3). Su principal característica consiste en que se activan ante la percepción de las acciones realizadas sin que medie ningún movimiento,² pero en los humanos, a diferencia de otros primates, se activan por la observación de la pantomima o de acciones más abstractas. Esto último, descubierto posteriormente por el equipo de Rizzolatti, nos permite dimensionar el poder del pensamiento mágico y las realidades imaginadas. Los simios no humanos carecen de la capacidad de comprender e imaginar todo aquello que no sea concreto y real; es decir, las neuronas espejo de los simios sólo se activan con una acción objetiva y una intención real.³ Experimentos posteriores confirmaron lo anterior y además comprobaron, con mayor claridad, que las neuronas espejo de los humanos funcionan con mecanismos no orientados a la comprensión inmediata de la acción, como la comprensión de la intención.⁴ En este último aspecto, las artes se relacionan con las neuronas espejo: la intención del artista encuentra su origen entre la acción y la imaginación.

NEURONAS ESPEJO



"Las neuronas espejo harán por la psicología lo que el ADN hizo por la biología: proporcionarán un marco unificador y ayudarán a explicar una serie de habilidades mentales que hasta ahora han permanecido misteriosas e inaccesibles"
V.S. Ramachandran

FIGURA 3. Las neuronas espejo podrían tener grandes implicaciones en la revolución cognitiva, así como en la consolidación del pensamiento mágico y el desarrollo de las artes.

² Cfr. M. Iacobani, *Las neuronas Espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*. Katz, Argentina, 2009.

³ Cfr. V. Gallese; L. Fogassi Fadiga y G. L. Rizzolatti, "Action recognition in the premotor cortex". *Brain*, 2, 119 (s.f., 1998), pp. 593-609.

⁴ Cfr. M. A. Umiltà *et al.*, "When pliers become fingers in the monkey". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 6, 105, (s.f., 2008), pp. 2209-2213.

El neurocientífico Michael Arbib propone que la pantomima desempeñó un papel fundamental en la evolución del lenguaje, al considerar a las neuronas espejo como las precursoras de los sistemas neuronales del lenguaje humano; factor, éste último, en el que se sustenta su alto nivel de abstracción.⁵

Las evidencias del arte coinciden con las del pensamiento mágico: por ejemplo, la flauta fabricada con el hueso de un ala de buitre leonado hace aproximadamente 40 000 años, encontrada en la cueva de Hohle Fels, Alemania. Dicho instrumento sorprende por las posibilidades con que cuenta en su configuración para producir escalas pentáfonas y melodías que son bastante comunes en la música de la actualidad. El arte es una expresión humana vinculada al desarrollo de la revolución cognitiva y la sofisticación generada por las neuronas espejo, que permitieron a los *sapiens* arcaicos anticipar las actitudes y emociones, tanto de los miembros de sus tropillas de cazadores-recolectores como de los otros homínidos con los que convivieron y se relacionaron —ya fueran *sapiens*, *denisoviensis* o *neanderthalensis*—. El enriquecimiento generado por el intercambio social de las comunidades de *Homo sapiens*, tanto a su interior como a su exterior, produjo nuevos aprendizajes que moldearon eficazmente su poder de imitación. La capacidad imitativa de los humanos actuales es muy grande, lo cual se logró demostrar en un estudio científico realizado con un bebé de apenas 41 minutos de nacido y que ya se encontraba en condiciones para imitar un gesto, así como con otros individuos después de algunas semanas de nacidos.⁶

Un estudio científico reciente demuestra que algunos aspectos de la percepción son universales y sugiere que provienen de hace millones de años.⁷ Tal es el caso de los tonos rojizos que se vinculan al calor, la sangre y el fuego, o los azules asociados al frío, el agua o la lluvia; además de éstos, binomios como denso-ligero y feliz-triste fueron consistentes en las pruebas realizadas. La frontera invisible comenzó en la diferenciación entre lo suave y lo rígido, lo agresivo y lo pasivo o lo masculino y lo femenino, entre otros. Specker comprobó que la diversidad en el momento de apreciar una obra de arte abstracto es sorprendentemente mínima para el cerebro, sin importar las diferencias entre ser un experto del arte o no. La emoción que percibe el cerebro es, por lo tanto, independiente de la razón.

339 |

ARTE, CREATIVIDAD Y NEUROCIENCIAS

Los procesos creativos implicados en la composición musical han sido explorados en un estudio científico en el que el músico Sting se sometió a diferentes pruebas por medio de resonancia magnética funcional (fMRI),⁸ con la intención de conocer las estructuras neuronales únicas para esta actividad creativa; confirmándose que son

⁵ Cfr. M. A. Arbib, "From monkeylike action recognition to human language: An evolutionary framework for neurolinguistics". *Behavioural and Brain Science*, 28 (s.f., 2005), pp. 105-124.

⁶ Cfr. A. N. Meltzoff y M. K. Moore, "Imitation of facial and manual gesture by humans neonates". *Science*, 198 (s.f., 1977), pp. 74-78.

⁷ Cfr. Forster M. Specker E. *et al.*, "Warm, lively, rough? Assessing agreement on aesthetic effects of artworks". *Plos One*, 5, 15 (mayo, 2020).

⁸ Cfr. D. Grafton S. T. Levitin, "Measuring the representational space of music with fMRI: a case study with Sting". *Neurocase*, 6, 22 (s.f., 2016), pp. 548-557.

diferentes a las que corresponden a procesos de composición en prosa (palabras) o al ejercicio de las artes visuales (imágenes). Es importante señalar que la manera de funcionar del cerebro es a partir de la construcción de redes neuronales sumamente complejas que interrelacionan y procesan la información sensorial, así como las memorias, las emociones y los sentimientos, de maneras muy diferentes a las que solemos pensar. En el estudio de Levitin, la activación de las redes neuronales del músico Sting, como respuesta al estímulo de escuchar diversas piezas musicales, reveló conexiones que ni el mismo músico podría conocer sin la ayuda de la resonancia magnética funcional (fMRI): por ejemplo, la similitud de la actividad neuronal del músico inglés arrojó una relación entre “Libertango” de Piazzolla y “Girl” de The Beatles.

La serendipia es una variable que debemos considerar cuando pensamos en los procesos creativos, ya que es la capacidad del cerebro para percibir, relacionar y captar algo que en principio no estaba buscando. Así, el rol que juega la serendipia es importante en la creatividad:

En el proceso creativo es necesario ser herrero de la propia causalidad, así como los latinos decían que cada uno era un herrero de su fortuna. Acá son válidas las palabras de Pasteur: “El azar favorece solo a las mentes preparadas”.⁹

Existen casos como el de Alfred Schnittke (1934-1998), un célebre compositor ruso del siglo XX que sufrió varios accidentes cerebrovasculares con afectaciones a su hemisferio cerebral izquierdo. Sin embargo, la enfermedad no mermó su talento musical, Schnittke afirmó que su enfermedad facilitó, de algún modo, su trabajo creativo. El compositor mostró una productividad asombrosamente alta después de su primera y segunda lesiones del sistema nervioso central. Los efectos de dichas lesiones incidieron de forma inesperada en la producción, la creatividad y el estilo musical de Schnittke.¹⁰

Un caso que demuestra las grandes posibilidades de la creatividad ante la adversidad es el del pintor Chuck Close, quien es disléxico y desde niño tuvo serios problemas de aprendizaje. Close desarrolló una gran pasión por dibujar rostros, pero lo interesante del caso es que es prosopagnóstico: es decir, tiene la capacidad para reconocer una cara como tal, mas no puede relacionarla con el rostro de ninguna persona en concreto. La capacidad de reconocer rostros se encuentra en el giro fusiforme derecho del lóbulo temporal medial inferior y las personas con una lesión en esa parte sufren lo mismo que Close. En la historia del arte, este artista es probablemente el único capaz de realizar pinturas sin tener la posibilidad de reconocer a las personas. La pregunta es, entonces, ¿por qué Chuck Close decidió realizar retratos? Él afirmó que su arte es un intento por darle sentido a un mundo que no comprende, intenta entender los rostros de las personas conocidas e intenta guardarlos en su memoria. El problema es que si mira a alguien y esa persona se mueve, aunque sea un centímetro, para él ya se trata de un rostro que no ha visto nunca. El hemisferio izquierdo

⁹ Cfr. E. Barba, *Quemar la casa: orígenes de un director*. Artezblai, Bilbao, 2010.

¹⁰ Cfr. Y. Zagvazdin, “Stroke, music, and creative output: Alfred Schnittke and other composers”. *Progress in Brain Research*, 216 (enero, 2015) pp. 149-165.

de Close está dañado, como lo evidencia su dislexia, y al igual que muchos artistas es zurdo, lo que indica que su hemisferio dominante es el derecho. Este artista ha aprovechado al máximo el camino de su creatividad y la evolución de su obra nos permite ver que se ha esforzado en mejorar lo que hace bien.

Close es un claro ejemplo de los aspectos fundamentales para los procesos creativos: la pérdida de la inhibición; la determinación para trabajar sostenidamente, superando los desafíos; y la fascinante plasticidad del cerebro para adaptarse a las circunstancias.¹¹

Como se puede apreciar en todo lo dicho hasta ahora, la reflexión y el acercamiento entre las artes y las neurociencias es fundamental para entender mejor los procesos creativos que nos han distinguido de los otros habitantes del planeta, y que convierten al arte en el lenguaje universal de nuestra especie.

REFERENCIAS

- ARBIB, M. A., "From monkeylike action recognition to human language: An evolutionary framework for neurolinguistics". *Behavioural and Brain Science*, 28 (s.f., 2005), pp. 105-124.
- BARBA, E., *Quemar la casa: orígenes de un director*. Artezblai, Bilbao, 2010.
- GALLESE, V.; Fadiga, L. Fogassi y L. Rizzolatti, G., "Action recognition in the premotor cortex". *Brain*, 2, 119 (s.f., 1998), pp. 593-609.
- IACOBANI, M., *Las neuronas Espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*. Katz, Argentina, 2009.
- KANDELL, E., *The disordered mind*. Farrar/Straus and Giroux, Estados Unidos, 2018.
- LEVITIN, D. Grafton S.T., "Measuring the representational space of music with fMRI: a case study with Sting". *Neurocase*, 6, 22 (s.f., 2016), pp. 548-557.
- MELTZOFF, A.N. y Moore, M. K., "Imitation of facial and manual gesture by humans neonates". *Science*, 198 (s.f., 1977), pp. 74-78.
- SPECKER E, Forster M. *et al.*, "Warm, lively, rough? Assessing agreement on aesthetic effects of artworks". *Plos One*, 5, 15 (mayo, 2020).
- UMILTÀ, M.A. *et al.*, "I know what you are doing: a neurophysiological study". *Neuron*, 32 (s.f., 2001), pp. 91-101.
- UMILTÀ, M.A. *et al.*, "When pliers become fingers in the monkey". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 6, 105, (s.f., 2008), pp. 2209-2213.
- ZAGVAZDIN, Y., "Stroke, music, and creative output: Alfred Schnittke and other composers". *Progress in Brain Research*, 216 (enero, 2015), pp. 149-165.

¹¹ Cfr. E. Kandell, *The disordered mind*. Farrar/Straus and Giroux, Estados Unidos, 2018.

HACIA UN ALTO RENDIMIENTO MUSICAL

LUISA FERNANDA SERRANO SÁNCHEZ

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de un entrenamiento integral, físico, mental y psicológico, es la clave en las disciplinas de alto rendimiento, especialmente en el deporte; no obstante, aunque la actividad musical del instrumentista es altamente demandante, la implementación de un plan de desarrollo de esta clase, aún está lejos de aplicarse.

Si se toma en cuenta el tipo de capacitación que reciben los atletas olímpicos, se puede observar que además de fomentar en ellos una consciencia sobre la importancia del cuidado físico, también se les prepara mental y psicológicamente para mejorar su desempeño, mostrándoles diversas técnicas para optimizar sus sesiones de práctica, junto con metodologías para asegurar su bienestar psicológico; comprendiendo que el individuo al ser integral, su preparación también debe serlo.

Sin embargo, en el ámbito musical esto no sucede así, en primer lugar, debido a que la educación que reciben los instrumentistas durante sus años de formación se concentra principalmente en la ejecución del instrumento, la cual difícilmente incluye una instrucción global en todos estos aspectos; y en segundo lugar y más importante, debido a que los mismos instrumentistas, influenciados por estereotipos sobre la cantidad y el tipo de estudio que creen que “deberían tener”, se olvidan de reflexionar sobre la importancia de un desarrollo pleno. Así que, tomando en cuenta que la mayor parte del tiempo que un músico dedica al perfeccionamiento de su instrumento es durante sus sesiones individuales de estudio, debería ser prioridad la creación de estrategias de entrenamiento que propicien su bienestar, comenzando por los hábitos dentro de las rutinas de práctica.

Para esto, la implementación de diversos recursos de entrenamiento mental y psicológico ampliamente difundidos y empleados en el ámbito deportivo de alto rendimiento, podrían brindar enormes beneficios al aplicarse en el mundo musical.

¿CÓMO FUNCIONA LA MENTE AL APRENDER Y TOCAR UN INSTRUMENTO?

En los últimos años, gracias a los avances logrados en las ramas de las neurociencias, se ha logrado obtener una visión más amplia sobre la forma en la que funciona el

cerebro, sus procesos cognitivos, motores y de percepción sensorial, y aunque aún falta un enorme camino por recorrer para desvelar todos los procesos de la mente, es necesario adentrarse a grandes rasgos en algunos aspectos relacionados con la cognición y con la ejecución musical.

En primer lugar, de acuerdo a Velázquez y Remolina *et al.*,¹ “el cerebro, es un órgano biológico y social que se encarga de todas las funciones y procesos relacionados con el pensamiento, la intuición, la imaginación, la lúdica, la acción, la emoción e infinidad de procesos más”.

El cerebro está conformado estructuralmente por dos hemisferios (derecho e izquierdo), conectados entre sí por el cuerpo calloso, y cada uno subdividido en lóbulos (frontal, parietal, temporal, occipital y la ínsula).² No obstante, es el cerebro, junto con todos los elementos que conforman el sistema nervioso, lo que permite que el individuo se desarrolle con su entorno. Así, la unidad estructural de este sistema son las células especializadas denominadas neuronas, las cuales están conformadas por el cuerpo o soma, las dendritas y el axón, estas últimas forman las fibras nerviosas, a través de las cuales se envía la información recibida por medio de los estímulos sensoriales al cerebro.

Las neuronas, de acuerdo a su función, se clasifican en sensitivas, motoras e intercalares. Las neuronas sensitivas tienen dendritas conectadas a un órgano sensorial receptor y conducen impulsos nerviosos del exterior al interior; las neuronas motoras se encargan de transportar impulsos nerviosos hacia órganos, como los músculos, encargados de efectuar una respuesta motriz a los estímulos, es decir, trabajan del interior al exterior; y por último, las neuronas intercalares o de asociación, son las que “unen” los procesos sensoriales con los motores.³ Como puede observarse, tanto en la ejecución como en el aprendizaje musical, todas las funciones neuronales juegan un rol crucial.

Las neuronas se conectan entre sí por medio de impulsos eléctricos y neuroquímicos denominados sinapsis, en los que se liberan moléculas de neurotransmisores, enviando mensajes de una neurona a otra, creando redes neuronales. En cuanto más se estimule una conexión neuronal, ésta se irá consolidando, modificando estructural y funcionalmente al cerebro, gracias a su capacidad de adaptación, conocida como neuroplasticidad. Así, se sabe que la experiencia y la práctica transforman el cerebro día a día.⁴

Se ha demostrado al comparar las diferencias estructurales cerebrales en personas músicos y no músicos, que aquéllos que se dedican a la práctica musical, poseen

¹ Bertha M. Velásquez Burgos, Nahyr Remolina de Cleves y María G. Calle Márquez, “El cerebro que aprende”. *Tabula Rasa*, 11 (julio-diciembre, 2009), pp. 331-347 [En línea]: https://www.researchgate.net/publication/237034070_El_cerebro_que_aprende [Consulta: 1 de julio, 2020].

² Cfr. Luis R. Barone, (dir.), *Anatomía y fisiología del cuerpo humano*. CLASA, Buenos Aires, 2007, 204 pp.

³ Cfr. *Idem*.

⁴ Cfr. Eleanor A. Maguire, David G. Gadian *et al.*, “Navigation-related structural change in the hippocampi of taxi drivers”. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 97, 8 (11 de abril, 2000), pp. 4398-4403 [En línea]: <https://doi.org/10.1073/pnas.070039597> [Consulta: 14 de mayo, 2020].

un engrosamiento evidente en diversas áreas del cerebro, tales como la porción anteromedial del giro del Heschl, el cuerpo calloso, el plano temporal y cambios en la materia gris que implican una mayor neuroplasticidad;⁵ estas diferencias se deben a que para adquirir destreza musical, el entrenamiento implica desarrollar facultades perceptuales, de memoria y destrezas motoras específicas y estas habilidades inducen conexiones e interacciones entre las diferentes áreas cerebrales,⁶ actualmente se sabe, que todas las regiones del cerebro, están involucradas en el quehacer musical.

El proceso de adquisición de una habilidad ha sido definido por Schmidt⁷ como “...un conjunto de procesos asociados a la práctica o a la experiencia que conducen a cambios relativamente permanentes en la capacidad de respuesta”, no obstante, otros elementos tales como la memoria, juegan un rol determinante. Así, Portellano afirmó que “mientras que el aprendizaje es la capacidad de adquirir información nueva, la memoria es la capacidad de retener dicha información, siendo definida como una función neurocognitiva que permite registrar, codificar, consolidar, retener, almacenar, recuperar y evocar la información previamente almacenada”;⁸ por lo tanto, se puede afirmar que no hay un aprendizaje real sin memorización.

Tal como lo describen Rosset y Odam,⁹ el proceso de memorización podría describirse en tres fases: adquisición, almacenamiento y recuperación. En la primera, la información es captada por los sentidos manteniéndose durante un periodo corto en la “memoria sensorial”, la cantidad de datos que se pueden retener en esta fase es limitada tanto en el tiempo como en la capacidad, por lo que aquí la información debe ser clara y precisa; en la segunda, al ir asimilando dicha información, los datos se almacenan en la “memoria reciente”, desechando lo que no fue relevante y lo que no se comprendió, igualmente, aquello que se almacenó en esta fase, si no es repasado, se desvanecerá gradualmente, sobre todo si antes de consolidarlo se recibe nueva información; en la tercera, la repetición de la información permite almacenarla de forma más permanente en la memoria, aquí, la forma en que se aprendió la información determina cómo será recordada, por lo que, aquello que se aprendió a profundidad será

⁵ Cfr. P. Bermudez, J. Lerch *et al.*, “Neuroanatomical Correlates of Musicianship as Revealed by Cortical Thickness and Voxel-Based Morphometry”. *Cerebral Cortex*, 19 (2009), pp. 1583-1596, *apud* Nadia Justel y Verónica Díaz, “Plasticidad cerebral: participación del entrenamiento musical”. *Suma Psicológica*, 19, 2 (julio-diciembre, 2012), pp. 97-108 [En línea]: <http://www.scielo.org.co/pdf/sumps/v19n2/v19n2a08.pdf> [Consulta: 25 de junio, 2020].

⁶ Cfr. Nadia Justel y Verónica Díaz, “Plasticidad cerebral: participación del entrenamiento musical”. *Suma Psicológica*, 19, 2 (julio-diciembre, 2012), pp. 97-108 [En línea]: <http://www.scielo.org.co/pdf/sumps/v19n2/v19n2a08.pdf> [Consulta: 25 de junio, 2020].

⁷ Richard, A. Schmidt, *Motor Control and Learning: A Behavioral Emphasis*. Champaign/Human Kinetics, Estados Unidos, 1998, p. 12.

⁸ José A. Portellano, *Introducción a la neuropsicología*. Interamericana de España/McGraw Hill, España, 2005, *apud* Álvaro Muelas Plaza, “La influencia de la memoria y las estrategias de aprendizaje en relación a la comprensión lectora en estudiantes de educación primaria”. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 6, 1, (2014), pp. 345-346 [En línea]: <http://www.infad.eu/RevistaINFAD/OJS/index.php/IJODAEP/article/view/753/689> [Consulta: 2 de julio, 2020].

⁹ Cfr. Jaume Rosset i Llobet y George Odam, *El cuerpo del músico. Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento*. Paidotribo, Barcelona, 2010, pp. 10-30.

recordado, mientras que lo que se asimiló superficialmente muy probablemente se olvidará.

De igual modo, se afirma que las principales razones por las cuales se olvida la información aprendida son la falta de concentración durante el proceso de aprendizaje, la mala comprensión de la información, el intentar aprender demasiado a la vez y la ausencia de fases de repaso.¹⁰

De acuerdo a lo que sugieren las neurociencias cognitivas, es más sencillo aprender si la nueva información puede ser relacionada a conocimientos previos, permitiendo al cerebro interiorizar y asimilar las nuevas habilidades aprendidas.¹¹ Por esta razón, el repaso es un factor crucial para diseñar estrategias que favorezcan al aprendizaje posterior, el cual podrá construirse a partir de los conocimientos y habilidades previamente adquiridas.

Sin embargo, estas teorías y aportes, no deberían quedar únicamente como investigaciones que ilustran los procesos de la mente, su verdadero objetivo es ser puestas en práctica, y contribuir de esta manera al avance de las metodologías empleadas por los instrumentistas y lograr mejores resultados en cada individuo.

UN ENTRENAMIENTO DE ALTO RENDIMIENTO

Al conocer a grandes rasgos algunos enfoques de las neurociencias cognitivas, es evidente la urgente necesidad de desarrollar un entrenamiento de alto rendimiento enfocado a los instrumentistas.

Con la finalidad de alcanzar el máximo potencial, es indispensable un equilibrio “cuerpo-mente”; ya que el cuerpo es el primer instrumento del músico en cuanto a la actividad motora, y la mente lo es, tanto en los impulsos neuroquímicos que controlan los movimientos corporales, como en todos los procesos involucrados en la cognición musical, así como en las condiciones psicológicas que permiten un correcto desarrollo. De este modo, un entrenamiento de alto rendimiento para músicos, debería incluir una concientización sobre el cuidado corporal, un entrenamiento mental que englobe estrategias de aprendizaje y técnicas de estudio, y una preparación en el ámbito psicológico.

Sin embargo, en el ámbito musical se ha forjado la “idea” de que para ser un instrumentista exitoso se necesitan rutinas de estudio de más de ocho horas al día, en las cuales se debe cubrir a diario un material completo de escalas, arpeggios, estudios para cada ámbito de la técnica del instrumento, además del repertorio; y que únicamente con este tipo de práctica se conseguiría un “nivel adecuado”, no obstante, ahora se sabe que no es así, de hecho, de acuerdo a Randall W. Dick,¹² médico del deporte

¹⁰ Cfr. *Ibid.*

¹¹ Álvaro Muelas Plaza, “La influencia de la memoria y las estrategias de aprendizaje en relación a la comprensión lectora en estudiantes de educación primaria”. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 6, 1, (2014), pp. 345-346 [En línea]: <http://www.infad.eu/RevistaINFAD/OJS/index.php/IJODAEP/article/view/753/689> [Consulta: 2 de julio, 2020].

¹² Cfr. Randall W. Dick, “Empowering Musicians: Teaching, Transforming, Living”. *American Music Teacher*, (octubre-noviembre, 2015), pp. 34-37 [En línea]: <http://athletesandthearts.com/>

y director de la asociación Athletes and the Arts, lo verdaderamente crucial, no es el número de horas empleadas, incluso afirma que, en algún punto, centrarse en el número de horas de práctica podría ser perjudicial tanto para el cuerpo como para la mente; por lo tanto, propone sesiones de práctica focalizadas en las que cada sesión se divida en segmentos en los que se planteen propósitos concretos en cada una.

Se sabe que la mente funciona de forma más eficaz cuando se disponen de objetivos claros y definidos; según García “al iniciar cada sesión de estudio es necesario establecer un objetivo para cada día, en lugar de intentar abarcar todos los aspectos sin una planificación adecuada, del mismo modo, se recomienda descomponer el material de trabajo en unidades abarcables”.¹³ Fomentando así una constante autoevaluación direccionada a aspectos determinados, mejorando la concentración y propiciando un progreso continuo e integral. Asimismo, se afirma que si el instrumentista permite que su atención divague durante su entrenamiento, le será más difícil mantenerla cuando sus niveles de estrés aumenten al tocar en público o en un examen o audición.¹⁴

De acuerdo a Klickstein,¹⁵ los objetivos planteados durante cada sesión de estudio, deben comprender aspectos corporales, técnicos, musicales, mentales y psicológicos, para esto, dividir la sesión de estudio en bloques de 20-30 minutos con periodos de descanso es recomendable, sugiriendo también, reservar un día de la semana para el descanso de la práctica del instrumento. Igualmente, se afirma que estudiar mucho tiempo seguido sin planificar descansos suele conllevar a un descenso notable en la concentración, a practicar con repeticiones sin sentido, a un agotamiento muscular y a la comisión de errores que llevan al desaprovechamiento del trabajo, pudiendo asegurar que lo más importante no es la cantidad de horas de estudio, si no, la calidad de ellas.¹⁶

346 |

DESARROLLO DE HÁBITOS DE ESTUDIO SALUDABLES

Al ser la música una actividad de alto rendimiento, es necesario fomentar una disciplina en los hábitos que se llevan a cabo durante las rutinas de estudio para favorecer un desarrollo integral. Así, la manera en que los músicos profesionales logren salir adelante en los diferentes retos de su ocupación, está determinada en gran medida en la forma en que ellos se responsabilicen de su salud y bienestar, así como en los hábitos que fomenten durante su proceso de entrenamiento.¹⁷

dev/wpcontent/uploads/EmpoweringMusicians_AMT_ON_2015-PDF.pdf [Consulta: 30 de mayo, 2019].

¹³ Rafael García, *Entrenamiento mental para músicos*. Ma Non Troppo, Barcelona, 2017, p. 42.

¹⁴ Cfr. Gerald Klickstein, *The musician's way: A guide to practice, performance and wellness*. Oxford University Press, Estados Unidos, 2009, 333 pp.

¹⁵ Cfr. *Ibid.*

¹⁶ Cfr. Rafael García, *Cómo preparar con éxito un concierto o audición*. Ma Non Troppo, Barcelona, 2015, 192 pp.

¹⁷ Cfr. Jane Ginsborg, Claudia Spahn *et al.*, “Health Promotion in Higher Music Education”, en Raymond MacDonald, Gunter Kreutz y Laura Mitchell (comps.), *Music, Health and Wellbeing*. Oxford University Press, Estados Unidos, 2012, pp. 356-367.

En primer lugar, una rutina de práctica saludable, debería incluir la realización de ejercicios de calentamiento al inicio de la sesión, así como de ejercicios de estiramiento al finalizarla, a modo de mantener el cuerpo en las condiciones óptimas para desempeñar la actividad musical.

Además de esto, el desarrollo de hábitos eficaces relacionados a las rutinas de práctica, así como a las metodologías empleadas para aprender, es crucial para asegurar el éxito en el proceso. De este modo, Rosset y Odam,¹⁸ recomiendan los siguientes puntos: analizar la música antes de practicarla; distribuir los ensayos en sesiones cortas; variar el orden de las piezas, así como las secciones de ellas; planificar los ensayos en cuanto al tiempo y el material a estudiar; disfrutar los ensayos (se sabe que esto vuelve más eficaz la práctica); ensayar de memoria; analizar los problemas y trabajarlos por separado; y dormir lo suficiente. Sobre este último punto, se ha demostrado la influencia del sueño para consolidar la información aprendida,¹⁹ especialmente en tareas que combinan elementos sensoriales y motores, enfatizando la necesidad de dormir mínimo ocho horas diarias para un desempeño óptimo.

Igualmente, se recomienda utilizar técnicas de respiración y relajación para mejorar la concentración, optimizar el aprendizaje y controlar aspectos psicológicos relacionados con la tensión o el estrés. Así, Antonio Rodríguez²⁰ afirma la necesidad de generar un estado de predisposición psicológica, utilizando técnicas para enfocar la mente y las respuestas emocionales en función de las metas del individuo.

De esta forma, se sugiere iniciar las sesiones de práctica y prepararse para actuaciones o evaluaciones con métodos tales como el de Relajación Muscular Progresiva (RMP), o el método de Relajación Progresiva de Jacobson, muy utilizados en el entrenamiento deportivo, los cuales consisten en comparar las sensaciones de tensión y relajación, controlando la respiración; estas técnicas preparan al cuerpo y a la mente para el aprendizaje, potencializando la memoria, la concentración, mejorando la oxigenación y reduciendo la tensión muscular.²¹

Del mismo modo, el manejo de la frustración durante las sesiones de estudio es determinante, tal como asegura la doctora Dolores Cardona,²² coordinadora del Programa de Optimización Cognitiva para Deportistas de Alto Rendimiento del Instituto de Neurología Cognitiva (INECO), quien comenta que el manejo de los fracasos momentáneos, el estrés, la autoconfianza, las respuestas emocionales y la toma de decisiones a corto y largo plazo, es decir, el manejo de la “fortaleza” o “resiliencia mental” son aspectos fundamentales para lograr buenos resultados, los cuales

¹⁸ Cfr. J. Rosset y G. Odam, *op. cit.*

¹⁹ Cfr. Robert Stickgold, LaTanya James *et al.*, “Visual discrimination learning requires sleep after training”. *Nature Neuroscience*, 3 (diciembre, 2000), pp. 1237-1238 [En línea]: <https://doi.org/10.1038/81756> [Consulta: 30 de abril, 2020].

²⁰ Cfr. Antonio Rodríguez Delgado, *El gran reto de la escena y la vida. Entrenamiento para las competencias artísticas*. Editorial Musical Iberoamericana, Madrid, 2010, pp. 275-295.

²¹ Cfr. *Ibid.*

²² Cfr. Dolores Cardona, “Neurociencias y deporte: la importancia de la preparación mental y emocional”. Infobae (25 de junio de 2018) [En línea]: <https://www.infobae.com/opinion/2018/06/25/neurociencias-y-deporte-la-importancia-de-la-preparacion-mental-y-emocional/> [Consulta: 7 de julio, 2020].

deben entrenarse para lograr transformar esas “derrotas momentáneas” en un nuevo aprendizaje.

Tal como se mencionó anteriormente, la importancia del repaso es fundamental para progresar exitosamente en el desarrollo de nuevas destrezas, por lo tanto, repasar con frecuencia el repertorio previo es necesario; además, este hábito le permite al instrumentista mantener sus habilidades en el máximo nivel.

Tomando en cuenta los diferentes elementos y recomendaciones sobre los hábitos que conllevan a una práctica completa para un instrumentista, ésta debería comprender las diferentes facetas y alternativas de estudio:

- Primero, “Sin instrumento, con partitura”. Es decir, prepararse para el aprendizaje, escuchando grabaciones de la obra, analizando sus elementos y estructura, solfearla, investigar datos y contexto de la obra.
- Segundo, “Con instrumento y con partitura”. O sea, estudiar la obra “tradicionalmente”, ejecutando el material con el instrumento de manera precisa, con el objetivo de aprenderla con la mayor exactitud posible desde el inicio.
- Tercero, “Con instrumento, sin partitura”. Significa poner en práctica la memorización para consolidar el aprendizaje y reforzar las habilidades aprendidas, así como para practicar la musicalidad; ya que es a través de la memorización que se alcanza una mayor libertad artística, permitiendo al músico centrarse en aspectos interpretativos.²³
- Cuarto, “Sin instrumento y sin partitura”. Es decir, práctica mental, imaginación activa o visualización, lo cual se explicará adelante.

348 |

Enfatizando la necesidad de tener una actitud abierta, flexible y creativa, en cada una de las facetas de la práctica, a modo de mantener focalizada la atención y favorecer la motivación, aspectos que de acuerdo a las neurociencias cognitivas, son determinantes para conseguir un aprendizaje significativo, real y duradero.²⁴

PRÁCTICA MENTAL Y VISUALIZACIÓN

Debido a que, en cualquier actividad de alto rendimiento, el individuo requiere un entrenamiento integral a nivel físico, mental y psicológico, a lo largo de la historia se han desarrollado métodos y técnicas para potencializar sus capacidades y mejorar su desempeño; estas técnicas se han aplicado principalmente al deporte y en los últimos años su alcance se ha extendido a diferentes disciplinas, dentro de ellas, la música.

Desde finales del siglo XIX, comenzó la utilización de diversas técnicas de entrenamiento mental, teniendo como primera mención del tema las investigaciones de William James en 1890, en las que afirmó que “cada representación del movimiento

²³ Cfr. Gerald Klickstein, *op. cit.*

²⁴ Francisco J. García Bacete y Fernando Doménech Betoret, “Motivación, aprendizaje y rendimiento escolar”. *Revista Electrónica de Motivación y Emoción*, 0, 1 (05 noviembre, 2014), pp. 1-18 [En línea]: https://www.researchgate.net/publication/28076510_Motivacion_aprendizaje_rendimiento_escolar [Consulta: 30 de mayo, 2020].

despierta en cierta medida el movimiento actual”.²⁵ Del mismo modo en los trabajos de Barth en 1912, se explicaba el poder del entrenamiento mental y su relación con la actividad física.²⁶ Posteriormente, durante el periodo de entreguerras, en la Unión Soviética, Puni y Rudick crearon un laboratorio en Leningrado para medir el tiempo de reacción, la motivación, el poder mental, las tensiones y aspectos sobre la personalidad de los deportistas, diseñando una política de entrenamiento deportivo integral.²⁷

Sin embargo, no fue hasta la década de 1940 cuando el entrenamiento en la práctica mental comenzó a difundirse, acuñándose el término “preparación psicológica”, centrado en satisfacer las necesidades y demandas de cada deporte y deportista; estas prácticas se generalizaron principalmente en la Unión Soviética, la República Democrática Alemana y Checoslovaquia, donde se entrenaba a los deportistas centrándose en tres áreas principales: aprendizaje motor, técnicas de observación y activación fisiológica, y preparación competitiva.²⁸ Así, a partir de la década de 1960 estas prácticas fueron consolidándose, siendo hasta los últimos años, cuando su utilización ha comenzado a popularizarse entre las diferentes disciplinas de alto rendimiento, siendo posible observar a la par de su aplicación, avances a pasos agigantados en innumerables disciplinas atléticas, tanto en el nivel y las proezas que se alcanzan hoy en día, como en el desarrollo de planes de entrenamiento y bienestar integral para los atletas.

La imaginación motora o práctica mental (*motor imagery / mental training*) es un proceso en el que el individuo ensaya o simula mentalmente una acción determinada por medio de la imaginación sin utilizar movimiento físico. Gracias a las investigaciones en el campo de las neurociencias, se ha comprobado con escáneres cerebrales que la acción real y la acción imaginada funcionan de manera equivalente desde el punto de vista neurológico, especialmente en los sistemas auditivo y motor.²⁹ Sobre este punto, las neuronas espejo juegan un rol crucial, siendo las responsables de la empatía, la comprensión de los actos e intenciones ajenas, las relaciones interpersonales, la adquisición del lenguaje y su comprensión, y principalmente del aprendizaje por imitación,³⁰ demostrándose que se activan las mismas áreas cerebrales al realizar una acción, así como al observar a otros realizarla e incluso al imaginar la acción.

²⁵ William James, *The Principles of psychology*. Holt and Company, New York, 1890, *apud* Brian Montero Herrera y Pedro Carazo Vargas, “Beneficios de la práctica mental en la práctica deportiva”. *Apunts. Educación Física y Deportes*, 135, (enero-marzo, 2019) pp. 82-99 [En línea]: https://www.researchgate.net/publication/330042003_Beneficios_de_la_practica_mental_en_la_practica_deportiva [Consulta: 4 de julio, 2020].

²⁶ *Cfr.* Eugenio A. Pérez Córdoba, Omar Estrada Contreras, “Historia de la psicología del deporte”, *Apuntes de psicología*, 1, 33 (2015), pp. 39-46 [En línea]: <http://www.apuntesdepsicologia.es/index.php/revista/article/view/561/424> [Consulta: 4 de mayo, 2020].

²⁷ *Cfr.* Luis Casis Sáenz, *Fisiología y psicología de la actividad física y el deporte*. Elsevier, España, 2008, *apud* E. A. Pérez C. y O. Estrada C., *op. cit.*

²⁸ *Cfr.* E. A. Pérez C. y O. Estrada C., *op. cit.*

²⁹ *Cfr.* S. Kosslyn, G. Ganis *et al.*, “Neural foundations of imagery”. *Neuroscience*, 2 (2001), pp. 635-642; *apud* R. García, *Entrenamiento mental...*, ed. cit.

³⁰ *Cfr.* Osvaldo Fustinoni, *El cerebro y la música, Emoción, creación e interpretación*. Editorial El Ateneo, México, 2.^a ed., 2017, 190 pp.

De acuerdo a Rafael García,³¹ el entrenamiento mental en la música engloba tres apartados: el estudio mental (leer mentalmente una partitura, analizarla o memorizarla, trabajar con los sonidos, estructura armónica y algunos aspectos de la interpretación); la visualización (representar mentalmente elementos perceptivos, tales como imágenes visuales, sonidos, sensaciones corporales o situaciones como conciertos, audiciones, exámenes, etc.); y el desarrollo de habilidades psicológicas para potencializar un mejor rendimiento interpretativo. “La práctica mental en la música propone un estudio sin instrumento ni partitura, mediante la imagen global de una pieza, incluyendo los movimientos y las sensaciones físicas correspondientes sin movimiento físico externo”.³²

Para comprobar la efectividad de este método, Álvaro Pascual-Leone, profesor de neurología de la Escuela Médica de Harvard, dirigió un experimento en donde enseñó una secuencia de notas a dos grupos, que no tenían experiencia con la música. Uno de ellos aprendió la secuencia tocándola y el otro imaginándola, al final los dos grupos debían tocar la melodía. Con este experimento, se descubrió que en ambos casos hubo una reorganización de la corteza cerebral, además de que ambos grupos lograron interpretar con precisión la secuencia, poniendo de manifiesto que la práctica imaginada es tan efectiva como la práctica real.³³

Además de esto, una práctica complementaria (sin instrumento, ni partitura) comprende la escucha y la observación del repertorio a estudiar, tal como afirma Fustinoni:

El fenómeno de las “neuronas espejo” también tiene un correlato cognitivo. En las personas no músicas, la música oída o escuchada activa fundamentalmente las áreas temporales de la audición primaria. En cambio, en los músicos se activan también áreas prefrontales motoras, quizás evocándose movimientos de ejecución que siguen el progreso de la música escuchada, “en espejo”.³⁴

Esto implicaría que cuando el estudiante escucha grabaciones o ve videos del material musical, también está practicando. No obstante, la utilización de estos recursos, tanto dentro de las aulas, como dentro de las rutinas de práctica, entre los instrumentistas, aún está lejos de ser común.

LOS RESULTADOS DE UNA ENCUESTA

De acuerdo a los resultados de una encuesta realizada en 1997 por la Federación Internacional de Músicos (FIM), en la que se preguntó a miembros de 57 orquestas de todo el mundo si la formación musical que habían recibido en el colegio o academia les había proporcionado suficiente ayuda para prepararse para el estrés

³¹ Cfr. R. García, *Entrenamiento mental...*, ed. cit.

³² Josef Heinzler, Albrecht Lahme *et al.*, “Neuroanatomía-neurofisiología”, en Susanne Klein-Vogelbach, Albrecht Lahme *et al.*, *Interpretación musical y postura corporal* (trad. Francisco Fernández del Pozo). Akal Música, Berlín, 2000, p. 113.

³³ Cfr. Diego Redolar Ripoll, *El cerebro cambiante*. Editorial UOC, España, 2012, pp. 87-88.

³⁴ O. Fustinoni, *op. cit.*, p. 76.

y el esfuerzo de tocar a nivel profesional, se observó que el 83 % de los músicos respondió que no.³⁵

Es por esta razón, que realicé una encuesta para conocer los hábitos predominantes en los músicos instrumentistas, en relación a sus rutinas de estudio, encuestando a un total de 163 estudiantes de música, del nivel Técnico Superior Universitario y Licenciatura en Música, pertenecientes a los programas de formación musical a nivel profesional del Conservatorio y de las distintas universidades del estado de Puebla, quienes oscilan en un rango de edad entre 16 y 33 años, abarcando los diferentes grupos de instrumentos (cuerdas, alientos, percusiones, guitarra, piano y voz).

La encuesta arrojó datos estadísticos en los que se observa que una mayoría de músicos aparentemente poseen hábitos adecuados tales como:

- Escuchar grabaciones o ver videos del repertorio a estudiar... 84.7 %.
- Tener un objetivo concreto durante cada sesión de práctica... 79.8 %.
- No abarcar todo su material durante la misma sesión de estudio... 73 %.
- Realizar continuamente modificaciones en el orden del material a estudiar... 73 %.
- Memorizar el repertorio... 71.2 %.
- Organizar las sesiones de estudio tomando en cuenta la cantidad y dificultad del repertorio... 64.4 %.
- Reservar un día a la semana al descanso del instrumento... 63.1 %.
- Incluir algún tipo de “práctica mental” (visualización, solfeo previo, escucha del material, anticipación del movimiento por imaginación, aunque no precisamente imaginación motora)... 54.6 %.

351 |

Sin embargo, hay también otros indicadores que muestran otros resultados:

- 46 % aseguran que al iniciar el estudio de una obra nueva tienen la sensación de “no saber por dónde comenzar”.
- 55 % de músicos afirman tener dificultad para mantener focalizada su atención.
- 54.6 % no repasan con regularidad su repertorio previo.

No obstante, lo más alarmante lo arrojan los siguientes porcentajes:

- 74 % afirman que su rendimiento disminuye considerablemente al tocar en clase, durante un examen, audición o recital.
- 89.6 % aseguran haberse sentido estancados en su proceso con el instrumento.

Además de esto, se le preguntó a los instrumentistas acerca de la manera en que reaccionan al encontrarse ante un momento de frustración o bloqueo durante las sesiones

³⁵ Ismael Betancor Almeida, *Hábitos de actividad física en músicos de orquestas sinfónicas profesionales: un análisis empírico de ámbito internacional*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2011, p. 72. [Tesis doctoral].

de práctica, lo que demostró claramente una falta de preparación y conocimiento en el tema, ya que en el 72.3 % de los casos, se observan respuestas contradictorias; instrumentistas que afirman tomar un descanso, comentan que al retomar el estudio repiten el pasaje hasta conseguirlo, realizando repeticiones innecesarias y sin modificar la estrategia de estudio. Asimismo, instrumentistas que dicen cambiar la estrategia, reconocen abandonar la práctica si aquello que provocó el bloqueo o la frustración “no les sale”.

No obstante, se observan resultados aún más desconcertantes al analizar las encuestas individualmente, en donde en un 96.94 % del total de músicos encuestados se muestra una inconsistencia en sus hábitos durante sus sesiones de estudio, ya que por un lado poseen algunos hábitos adecuados, pero por el otro descuidan aspectos cruciales de manera drástica, por ejemplo, músicos que afirman tener un objetivo concreto durante cada sesión de estudio, reconocen intentar abarcar todo el material en la misma sesión. Asimismo, instrumentistas que aseguran escuchar grabaciones y memorizar el repertorio, comentan que no repasan el repertorio pasado. Igualmente, encuestados que realizan modificaciones en el orden del material a estudiar, dicen no tener un objetivo concreto, ni organizan las sesiones de estudio tomando en cuenta la cantidad y dificultad del repertorio, por mencionar algunos ejemplos.

Los resultados de esta encuesta demuestran que es urgentemente necesario educar a los músicos desde sus años de formación, en el desarrollo de hábitos enfocados a optimizar su desempeño, mejorando la calidad de sus rutinas de estudio, ya que se nota una intención de estudiar adecuadamente por parte de la mayoría de los encuestados, sin embargo, la marcada inconsistencia y desequilibrio en los hábitos dentro de las rutinas de estudio, señala claramente una falta de conocimiento en el tema.

352 |

CONCLUSIÓN

Al ser la actividad musical del instrumentista una labor altamente demandante, un entrenamiento integral es la clave para desarrollar su potencial.

En primer lugar, al adentrarse a grandes rasgos en lo que proponen las neurociencias cognitivas en relación a los procesos involucrados con el aprendizaje y la ejecución musical. Es indispensable tomar en cuenta lo que éstas sugieren para así poder diseñar rutinas de estudio óptimas, y generar un progreso consistente al poner en práctica metodologías que cuenten con bases científicas, pedagógicas y psicológicas, aplicadas al ámbito musical.

Del mismo modo, se ha demostrado que la implementación de recursos provenientes del entrenamiento y la psicología deportiva de alto rendimiento, han brindado enormes beneficios al aplicarse a la práctica musical, no obstante, la utilización y difusión de estas metodologías entre los instrumentistas aún es poco común.

Además, al observar los resultados obtenidos en la encuesta anteriormente presentada, se pone de manifiesto la falta de una preparación integral entre los instrumentistas, lo que conlleva a una urgente necesidad de implementar en el ámbito musical, un entrenamiento de alto rendimiento.

REFERENCIAS

- BARONE, Luis R. (dir.), *Anatomía y fisiología del cuerpo humano*. CLASA, Buenos Aires, 2007, 204 pp.
- BETANCOR ALMEIDA, Ismael, *Hábitos de actividad física en músicos de orquestas sinfónicas profesionales: un análisis empírico de ámbito internacional*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2011, 288 pp. [Tesis doctoral].
- CARDONA, Dolores, “Neurociencias y deporte: la importancia de la preparación mental y emocional”. Infobae, (25 de junio, 2018) [En línea]: <https://www.infobae.com/opinion/2018/06/25/neurociencias-y-deporte-la-importancia-de-la-preparacion-mental-y-emocional/> [Consulta: 7 de julio, 2020].
- DICK, Randall W., “Empowering Musicians: Teaching, Transforming, Living”. *American Music Teacher*. (octubre-noviembre, 2015) pp. 34-37. [En línea]: http://athletesandthearts.com/dev/wpcontent/uploads/EmpoweringMusicians_AMT_ON_2015-PDF.pdf [Consulta: 30 de mayo, 2019].
- FUSTINONI, Osvaldo, *El cerebro y la música. Emoción, creación e interpretación*. Editorial El Ateneo, México, 2ª ed., 2017, 190 pp.
- GARCÍA BACETE, Francisco J. y Doménech Betoret, Fernando, “Motivación, aprendizaje y rendimiento escolar”. *Revista Electrónica de Motivación y Emoción*, 0, 1 (5 de noviembre, 2014), pp. 1-18 [En línea]: https://www.researchgate.net/publication/28076510_Motivacion_aprendizaje_rendimiento_escolar [Consulta: 30 de mayo, 2020].
- GARCÍA, Rafael, *Cómo preparar con éxito un concierto o audición*. Ma Non Troppo, Barcelona, 2015, 192 pp.
- GARCÍA, Rafael, *Entrenamiento mental para músicos*. Ma Non Troppo, Barcelona, 2017, 183 pp.
- GINSBORG, Jane; Spahn, Claudia y Williamon, Aaron, “Health Promotion in Higher Music Education”, en Raymond MacDonald, Gunter Kreutz y Laura Mitchell (comps.), *Music, Health and Wellbeing*. Oxford University Press, Estados Unidos, 2012, pp. 356-367.
- JUSTEL, Nadia y Díaz, Verónica “Plasticidad cerebral: participación del entrenamiento musical”. *Suma Psicológica*, 19, 2 (julio-diciembre, 2012), pp. 97-108 [En línea]: <http://www.scielo.org.co/pdf/sumps/v19n2/v19n2a08.pdf> [Consulta: 25 de junio, 2020].
- HEINZLER, Josef; Lahme, Albrecht *et al.*, “Neuroanatomía-neurofisiología”, en Susanne Klein-Vogelbach; Albrecht Lahme *et al.*, *Interpretación musical y postura corporal* (trad. Francisco Fernández del Pozo). Akal Música, Berlín, 2000, pp. 88-135.
- KLICKSTEIN, Gerald, *The musician's way: A guide to practice, performance and wellness*. Oxford University Press, Estados Unidos, 2009, 333 pp.
- ROSSET I LLOBET, Jaume y Odam, George, *El cuerpo del músico. Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento*. Paidotribo, Barcelona, 2010, 128 pp.
- MAGUIRE, Eleanor A.; Gadian, David G. *et al.*, “Navigation-related structural change in the hippocampi of taxi drivers”. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 97, 8, (11 de abril, 2000), pp. 4398-4403 [En línea]: <https://doi.org/10.1073/pnas.070039597> [Consulta: 14 de mayo, 2020].
- MONTERO HERRERA, Brian y Carazo Vargas, Pedro, “Beneficios de la práctica mental en la práctica deportiva”. *Apunts. Educación Física y Deportes*, 135, (enero-marzo, 2019) pp. 82-99 [En línea]: https://www.researchgate.net/publication/330042003_Beneficios_de_la_practica_mental_en_la_practica_deportiva [Consulta: 4 de julio, 2020].
- MUELAS PLAZA, Álvaro, “La influencia de la memoria y las estrategias de aprendizaje en relación a la comprensión lectora en estudiantes de educación primaria”. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 6, 1, (2014), pp. 345-346 [En línea]: <http://www.infad.eu/RevistaINFAD/OJS/index.php/IJODAE/article/view/753/689> [Consulta: 2 de julio, 2020].
- PÉREZ CÓRDOBA, Eugenio y Estrada Contreras, Omar, “Historia de la psicología del deporte”, *Apuntes de psicología*, 1, 33 (2015), pp. 39-46 [En línea]: <http://www.apuntesdepsicologia.es/index.php/revista/article/view/561/424> [Consulta: 4 de mayo, 2020].

- REDOLAR RIPOLL, Diego, *El cerebro cambiante*. Editorial UOC, España, 2012, 259 pp.
- RODRÍGUEZ DELGADO, Antonio, *El gran reto de la escena y la vida. Entrenamiento para las competencias artísticas*. Editorial Musical Iberoamericana, Madrid, 2010, 354 pp.
- SCHMIDT, Richard, A. *Motor Control and Learning: A Behavioral Emphasis*. Champaign/Human Kinetics, Estados Unidos, 1998, 537 pp.
- STICKGOLD, Robert; James, LaTanya *et al.*, “Visual discrimination learning requires sleep after training”. *Nature Neuroscience*, 3 (diciembre, 2000), pp. 1237–1238 [En línea]: <https://doi.org/10.1038/81756> [Consulta: 30 de abril, 2020].
- VELÁZQUEZ BURGOS, Bertha. M.; Remolina de Cleves, Nahyr; y Calle Márquez, María G., “El cerebro que aprende”. *Tabula Rasa*, 11 (julio-diciembre, 2009), pp. 331–347 [En línea]: https://www.researchgate.net/publication/237034070_El_cerebro_que_aprende [Consulta: 1 de julio, 2020].

EL DESARROLLO PERSONAL A TRAVÉS DE LAS ARTES Y SU IMPLICACIÓN EN LA EDUCACIÓN

EDUARDO HERNÁNDEZ BARCELATA

INTRODUCCIÓN

La expresividad es una herramienta y un fin sublime que se debe de cultivar en la humanidad a través del arte. Algunos artistas¹ encuentran dificultades para expresarse propiamente debido a bloqueos psicológicos, físicos o espirituales. Años atrás, el pianista Claudio Arrau propuso un enfoque pedagógico complementario para sus alumnos de piano, integrando cinco disciplinas: psicoanálisis, una vida sana y deportiva, la danza, la práctica zen y su escuela de técnica pianística.² Hoy las neurociencias comprueban que estas prácticas realmente benefician al ser humano en su psique, en su físico y en sus habilidades socioemocionales.³

355 |

Existen varios músicos de renombre que han superado sus crisis a través de la práctica de alguna de estas disciplinas, como Gustav Mahler, Edwin Fischer y Bruno Walter, así como personajes de otras expresiones artísticas. En este artículo se ofrece una guía⁴ para el profesional que busca mejorar su calidad interpretativa, dando respuesta a cuestionamientos primordiales como la razón de ser del artista y la búsqueda de un desarrollo personal integral. Asimismo, se señala una ruta de investigación sobre el impacto de estas prácticas en la educación básica y su trascendencia para los alumnos. Se muestra el paralelismo existente entre la calidad interpretativa, asociada al desarrollo personal del artista, y la calidad educativa, asociada al desarrollo personal del alumno a través de las artes. Al tomar consciencia de su propio proceso, el individuo puede dar solución a sus cuestionamientos más profundos, canalizados a través de un nuevo modelo de enseñanza de las artes.

¹ Cfr. Joaquín Fabra, "Distonía focal en músicos de gran notoriedad". *Terapia de la distonía focal* (2 de octubre, 2018) [En línea]: <https://www.distoniadelmusico.com/enfermedades-en-musicos/> [Consulta: 2 de diciembre, 2019].

² Claudio Arrau, "A Performer Looks at Psychoanalysis". *High Fidelity*, 17, 2 (febrero, 1967) p. 50.

³ Cfr. Hernando Barrios-Tao, "Neurociencias, educación y entorno sociocultural". *Educación y Educadores*, 3, 19, (septiembre-diciembre, 2016), pp. 395-415.

⁴ Cfr. Eduardo Hernández Barcelata, *La calidad interpretativa asociada al desarrollo personal del artista, Un acercamiento a la escuela ideal de Claudio Arrau* (dir.), Centro Mexicano de Postgrado en Música (CMPM), México, 2019, 83 pp. [Tesis de maestría].

En 1967, Claudio Arrau, reconocido pianista chileno de la línea descendente de Beethoven, Czerny y Liszt, publicó un artículo⁵ en el cual reflexionaba sobre la escuela ideal. En dicho documento, nombra cinco materias que deberían ser obligatorias: el psicoanálisis, la danza, una vida sana y rutina deportiva, la práctica del zazen (meditación) y finalmente su escuela de técnica pianística.

Aquí comienza la investigación: al hacer un examen minucioso de los elementos de la propuesta del Maestro Arrau, se vislumbra una cohesión de prácticas y una coherencia tanto en el enfoque didáctico como en la forma de vivir; considerando que lo primordial es enseñarle al alumno sus necesidades y los impulsos de su psique para que se conozca.

Por lo tanto, esta investigación surge de la necesidad de ofrecer una opción a los artistas, en formación o consumados, que se encuentran en una búsqueda interior para mejorar su interpretación, considerando estos enfoques.⁶ Es un hecho que estas prácticas influyen de manera determinante para que un individuo pueda afrontar problemas como la depresión o la poca tolerancia a la frustración, y que pianistas y artistas de otros campos han experimentado dichas situaciones y esto, en ocasiones, ha podido truncar su carrera.

Respecto a los bloqueos psicológicos, encontramos que muchos colegas, en determinado momento de su vida, se han topado con una barrera que no les permite continuar: cantantes que pierden la voz; guitarristas que pierden movilidad de un dedo; directores de orquesta que no pueden mover el brazo. Muchos artistas de renombre, como Edwin Fisher, Bruno Walter⁷ y Gustav Mahler,⁸ recurrieron a terapia psicológica para poder comprender sus fuerzas intrínsecas, así como el origen de su ansiedad o de sus bloqueos emocionales. Con ello, buscaban aprender a utilizar tales características para favorecer su interpretación y desenvolvimiento, otorgándole un lugar en su consciencia para poder continuar con su vida profesional y personal. Sin embargo, a veces esta terapia llega ya muy tarde para el artista.

Consecuentemente, un texto de esta temática es indispensable para ofrecer una alternativa, documentada y probada, de actividades y disciplinas que podrían significar la solución a una crisis o bien ser el escalón que le permita al artista encontrar una solución más apropiada a sus requerimientos, para tomar consciencia de su proceso y jugar un papel activo en la conducción del mismo. Por lo tanto, al considerar las implicaciones de lo dicho hasta aquí para la formación profesional y la práctica docente del investigador, surge la necesidad de proponer un nuevo modelo educativo para las artes en la educación pública. Ya que si estas prácticas funcionan en artistas, podrían adelantar mucho el proceso de autoconocimiento y descubrimiento interior del alumno del sistema educativo nacional, favoreciendo su creatividad, sensibilidad

⁵ C. Arrau, *op. cit.*, p. 50.

⁶ E. Hernández Barcelata, *op. cit.*

⁷ Cfr. Carlos Rodríguez, "Una cura freudiana en seis sesiones: el extraño caso de la parálisis de Bruno Walter". *Subjetividad y Cultura*, 2 (marzo, 2017) [En línea]: <http://subjetividadycultura.org.mx/una-cura-freudiana-en-seis-sesiones-el-extrano-caso-de-laparalisis-de-bruno-walter/>, [Consulta: 18 de febrero, 2018].

⁸ Cfr. Antony Beaumont (ed. y trad.), *Alma Mahler-Werfel: Diaries 1898-1902*. Cornell University Press, Estados Unidos, 1998, 528 pp.

y desarrollo personal, para construir una sociedad más empática y consciente, en pro de su identidad.

Con la danza se favorecen movimientos expresivos que le permiten al alumnado liberar tensiones, inhibiciones y bloqueos psicológicos. Asimismo, le sirve para lograr mayor consciencia y proyección de sus sentimientos, mejorando su autoconcepto y comprendiendo que el cuerpo es como un templo del pensamiento consciente, reflexivo y libre.⁹ Cuando se incorpora la expresión corporal (danza) en la educación, al ser antigravitatoria, permite que se trabaje el cuerpo en tres formas distintas: sobre su capacidad aeróbica, su resistencia y su flexibilidad.¹⁰ Eso provoca un cambio en la psique del alumnado: un estudio de la Universidad de Bonn, realizado por Henning Boecker,¹¹ muestra que el ejercicio hace que el cuerpo segregue endorfina, dopamina y serotonina, conocidas como las hormonas de la felicidad. De acuerdo con el análisis de Pablo Martino,¹² esto a su vez reduce los niveles de cortisol en el cuerpo, generados por el estrés o situaciones de alerta. Cuando el cuerpo se encuentra saturado de esta hormona (cortisol) se somatizan problemas alimenticios, caída de cabello, problemas para controlar los niveles en la sangre, la función de los órganos o extremidades, e incluso se llegan a desarrollar cánceres.¹³

Elizabeth Blackburn, premio nobel de medicina, descubrió la telomerasa, una enzima que forma los telómeros durante la duplicación del ADN. Ella comprobó que la longitud del telómero, el cual se encuentra en los extremos de los cromosomas, está directamente relacionada con la cantidad de cortisol segregada por el cuerpo;¹⁴ ya que las personas deprimidas o estresadas, como lo demostró el estudio, al recordar generan más cortisol. Por lo tanto, las personas con más enfermedades tienen menor longitud del telómero y, por ende, menor calidad de vida. Sin embargo, las hormonas de la felicidad han demostrado ser efectivas en la disminución del cortisol,

357 |

⁹ Cfr. Liliam Chacón Benavides, “El bailarín desde el cuerpo pensante”. *La jiribilla, revista de cultura cubana*, 820 (marzo, 2017) [En línea]: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/el-bailarin-desde-el-cuerpo-pensante> [Consulta: diciembre 2018].

¹⁰ Cfr. Lotty Guerra, “Liz Pérez, una bailarina con alas en los pies”, en *Masato Cultural*. Blogspot (agosto, 2015) [En línea]: <http://masatocultural.blogspot.com/2015/08/liz-perez-una-bailarina-con-alas-en-los.html> [Consulta: 10 de diciembre, 2018].

¹¹ Cfr. Henning Boecker *et al.*, “The runner’s high: opioidergic mechanisms in the human brain”. *Cerebral Cortex*, 11, 18 (noviembre, 2008) pp. 2523-2531 [En línea]: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/18296435/> [Consulta: 10 de agosto, 2018].

¹² Cfr. Pablo Martino, “Un análisis de las estrechas relaciones entre el estrés y la depresión desde la perspectiva psiconeuroendocrinológica: el rol central del cortisol”. *Cuadernos de Neuropsicología*, 1, 8 (2014), pp. 60-75.

¹³ Cfr. Hanna Fahmy *et al.*, “Investigating cortisol excess or deficiency: a practical approach”. *BJM*, 367, l6039 (noviembre 2019) [En línea]: <https://www.bmj.com/content/367/bmj.l6039> [Consulta: 3 de enero, 2021].

¹⁴ Cfr. Redacción Quo, “Elizabeth Blackburn: ‘Doce minutos de meditación diaria sirven para mantener la salud de nuestros telómeros’”. *Quo*, (16 de marzo, 2019). [En línea]: <http://www.quo.es/ciencia/a71939/elizabeth-blackburn-doce-minutos-de-meditaciondiaria-sirven-para-mantener-la-salud-de-nuestros-telomeros-entrevista/> [Consulta: 5 de febrero, 2021].

evidenciando que una vida más activa es a su vez más larga y de mejor calidad.¹⁵ Incluso, el solo hecho de recordar momentos agradables ya genera un cambio químico en el cuerpo, permitiendo que los órganos funcionen de manera más eficiente y con mayor fuerza; favoreciendo a su vez la claridad mental, el reforzamiento emocional y la mejoría del autoestima.

Por lo tanto, la salud mental y el equilibrio físico están íntimamente relacionados con la calidad de vida. El Dr. Viktor Frankl, sobreviviente de Auschwitz, realizó un estudio¹⁶ mientras se encontraba recluido en dicho campo de concentración, dándose cuenta de que las personas que perdían la esperanza por vivir o el sentido de vida eran las que fallecían. En cambio, quienes se aferraban a algún sentimiento, recuerdo o persona lograron sobrevivir. Siendo neurólogo, psiquiatra y creador de la logoterapia, documentó que el ser humano no es capaz de controlar las cosas que le pasan, pero sí puede darles un sentido y un uso. Al ser consciente de esto, la vida de la persona se vuelve trascendente.

En la Escuela Secundaria General Núm. 5 de Xalapa, Veracruz, se le aplicó al alumno una estrategia didáctica con este enfoque. Del total de alumnos que participó, el 20 % compartió sus historias de vida revalorizándose, pero el otro 80 % desarrolló empatía y perseverancia por aprender de otras experiencias de vida. Ello derivó en el aprovechamiento de la clase de artes, de tal forma que las propuestas artísticas multidisciplinarias que se presentaron fueron más desinhibidas, más creativas y más participativas.

358 |

El cuerpo humano es el reflejo de su psique, si las personas tomaran consciencia de esto, se darían cuenta que son como libros abiertos que mandan mensajes de acuerdo al estado mental en el que se encuentran. El lenguaje corporal de cada persona se comunica clara y eficientemente con el receptor de enfrente; en ese proceso dialéctico, el cerebro hace el trabajo de descifrar toda esa información, que se expresa de manera inconsciente, y así cada persona es leída y comprendida en un nivel inaccesible para la mente consciente.

Sin embargo, ¿qué pasaría si al ser conscientes de nuestro cuerpo pudiéramos hacer más significativa nuestra comunicación? De otro modo, se tomarían decisiones automáticas, instintivas o de supervivencia, con la capacidad inherente para asociarse con las personas con las que se tiene mayor afinidad. Luego entonces, el cuerpo es el vínculo entre la consciencia humana y el instinto, por lo cual obedece a dos naturalezas.

Como resultado de la influencia directa de la cultura helénica sobre las sociedades occidentales, en la actualidad se sigue considerando al cuerpo como un instrumento que se debe de cuidar, ejercitar y alimentar adecuadamente para mantenerlo en equilibrio. Propiamente en la escuela ideal de Arrau, el cuerpo tiene una connotación importante, ya que a través de él se pueden materializar las cosas más profundas y bellas del ser humano.

¹⁵ Cfr. Alicia Salvador *et al.*, “Deporte y salud: efectos de la actividad deportiva sobre el bienestar psicológico y mecanismos hormonales subyacentes”. *Revista de Psicología General y Aplicada*, 48, 1, 1995, pp. 125-137.

¹⁶ Cfr. Viktor Frankl, *El hombre en busca del sentido*, Herder, Barcelona, 12.ª ed., 1991, 168 p.

Por otro lado, respecto al tema de la meditación, se observó la rutina diaria de los alumnos del turno vespertino de la Escuela Secundaria General Núm. 5 antes de la pandemia: éstos se despiertan tarde, solos; hacen medianamente sus tareas; algunos se desplazan solos a la escuela; pasan de una clase a otra; terminan su jornada escolar; en su mayoría tienen poca comunicación con sus padres y mucho tiempo para el celular. Esto los lleva a un ritmo de vida fuera de sí mismos; no desarrollan tolerancia a la frustración por querer las cosas de manera inmediata; se les dificulta tener consciencia de sus emociones y también la toma de decisiones, así como adquirir un sentido de responsabilidad; específicamente, no se permiten cinco minutos para estar consigo mismos. La meditación, o lo que hoy en día se aplica fuera de la religión oriental, el *mindfulness*, ayuda a los alumnos a centrarse, a enfocarse y a observarse. Pero especialmente les ayuda a situarse en el presente, desarrollando en ellos habilidades filosóficas y socioemocionales.¹⁷ Incluso, Elizabeth Blackburn recomienda doce minutos de meditación para mantener la salud de los telómeros.

El *mindfulness* tiene su fundamento en una técnica oriental. En concreto en la práctica zen, la cual tiene su origen en el budismo y enseña que al soltar la mente ésta se limpia y el estrés desaparece.¹⁸

En el cuerpo está el sistema nervioso autónomo, que a su vez se subdivide en dos partes: el sistema nervioso simpático y el parasimpático. El primero está relacionado con la tensión y el segundo con la relajación. El budismo insiste en que tensión y relajación deben de conservar una proporción equitativa y ser ésta la condición saludable del ser humano. Hoy en día, la sobreestimulación tecnológica de la sociedad invade la mente del ser humano y la sobrecarga de elementos exteriores, por ello es importante desconectarse de esas cosas para poder mirar al interior de uno mismo.

Por ejemplo, en el caso del *kyudo* (tiro con arco) las técnicas son realizadas por el arquero para cultivar un fuerte poder mental: cada parte de su cuerpo debe de estar bajo el control de su mente, regida por su respiración. Claudio Arrau recomendaba ampliamente leer el libro *El zen en el arte del tiro con arco*.¹⁹ En suma, el zen no sólo es estar sentado, sino también estar en movimiento y con ello darle dignidad a cada cosa que hace el ser humano.

La clave es aceptar todo en lugar de rehuirlo. Regresar a la mente original, en donde todo es visto internamente desde una aceptación fundamental, y con la sabiduría que se adquiere conectarse al mundo desde su propia naturaleza. Tal vez, cuando Arrau propone el uso del zen en el piano, nos invita a olvidarnos de nosotros mismos. En ese mismo orden de ideas, quizá los músicos deberían de integrar como quinta materia una técnica que les permita compenetrarse con su instrumento de manera natural, con una conexión física, emocional y espiritual, para disolverse en él. Así, desarrollarían su consciencia con un propósito superior a ellos: la música.

Pero para integrar estas prácticas en un modelo educativo para la educación pública, se deben comprender dos aspectos: primero, que los docentes de artes en la

¹⁷ Cfr. Jaime Burque, “21 beneficios (muy científicos) del *mindfulness*”. Filmoterapia, (s.f.) [En línea]: <https://jaimeburque.com/blog/21-beneficios-muy-cientificos-del-mindfulness/> [Consulta: febrero, 2019].

¹⁸ Cfr. Yoka Daishi, *Shodoka. El canto del inmediato Satori*. Kariós, Barcelona, 2001, 280 p.

¹⁹ Cfr. Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*. Kier, Buenos Aires, 1996, 115 p.

educación pública pertenecen a distintos lenguajes artísticos, por lo cual el enfoque debe de ser flexible; y segundo, que el arte va más allá de las bellas artes, pues no se puede dejar de lado la riqueza cultural de las etnias, las tradiciones y los sincretismos que han fundado esta nación, y que han desarrollado a esta sociedad como un ente más diverso, al realizarse a lo largo del tiempo.

De acuerdo con Lucca Chiantore,²⁰ etimológicamente, el vocablo arte viene de la palabra latina *ars* y ésta a su vez del indoeuropeo *âre*, que significa adaptar o acomodar. En la evolución de las palabras, *ars* evoca a la palabra *ritus*, lo cual implica un proceso espiritual que se repite constantemente en la vida cotidiana; y *ritus* a su vez deriva en la palabra *artus* que en español significa articulación. En ese sentido, también se puede hacer referencia a la articulación de la palabra. Por lo tanto, arte es la capacidad de adaptar o acomodar los pensamientos, sentimientos o conocimientos de una persona en un proceso espiritual que le dé sentido o forma a su realidad de manera constante, a través de las articulaciones del cuerpo; luego, todo lo que pasa por este proceso puede llamarse arte.

Entonces surgen los siguientes cuestionamientos: ¿cómo aplicar este conocimiento al sistema de educación pública para así mejorar la experiencia de aprendizaje de los alumnos, con contenidos que los impulsen hacia una vida plena?; ¿cómo favorecer su libertad de expresión, su aceptación y el fortalecimiento de su propia identidad?; ¿cuál es la función del maestro de artes?; ¿cómo utilizar las artes para apoyar a los alumnos a resolver sus problemáticas? No existe otra materia en la educación pública que lo haga.

Ahora la Nueva Escuela Mexicana ha creado la materia de Vida Saludable y ha integrado Formación Cívica y Ética de manera global; por lo cual, es evidente que la tendencia en la educación actual es enfocarse en la parte emocional y física del alumnado para lograr su bienestar. Así, la siguiente propuesta de modelo educativo se basa en la instauración de cinco ejes que fomentan el desarrollo integral del alumnado:

1. El sentido de vida.
2. Expresión y consciencia corporal.
3. Diversidad cultural en los conceptos artísticos.
4. *Mindfulness*.
5. Creación artística multidisciplinaria.

El primer eje busca abrir un espacio en el que el alumno se conozca emocionalmente, explore sus raíces u orígenes, fortalezca el sentido de pertenencia a su familia y adquiera la capacidad de poder decidir sus gustos, pasiones e intereses.

El segundo eje se centra en promover entre el alumno el empleo de su cuerpo en la realización de movimientos expresivos, que le permitan adquirir consciencia de sí mismo y mejorar tanto su comunicación como el trabajo colaborativo, y a la vez liberar sus tensiones e inhibiciones; aunado a las bondades psicológicas, químicas y fisiológicas del ejercicio.

²⁰ Cfr. Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*. Alianza Música, Madrid, 2007, 758 p.

El tercer eje permite que el alumno conozca los conceptos artísticos establecidos dentro del arte europeo, pero también le da la oportunidad de enriquecerlos adecuándolos a su contexto e identidad cultural; posibilitando que las expresiones tradicionales y folclóricas tengan un lugar digno dentro de la educación pública; teniendo el mismo valor y permitiendo que sus prácticas se dignifiquen, se renueven y se fortalezcan.

El cuarto eje ubica al alumno en un proceso de autoconocimiento, autodescubrimiento y equilibrio interior. Con él tendrá el espacio para observar, sin juicio, sus pensamientos, sus sentimientos y sus acciones, y podrá tomar decisiones basadas en sus valores. También ampliará su consciencia para crear o transformar su entorno.

Finalmente, partiendo de la especialidad artística del docente, el quinto eje promoverá en el alumno la creación de proyectos artísticos multidisciplinarios, tomando en cuenta sus conocimientos previos; las necesidades de su comunidad o contexto escolar, para mejorarlo; sus tradiciones e intereses, para que cada estudiante tenga un acercamiento a las distintas artes y pueda obtener un aprendizaje artístico significativo con un propósito real y aplicable en su escuela.

Por ejemplo, en la práctica piloto que se realizó en la escuela antes mencionada, un grupo decidió partir del tema del *buffet*. Proyectaron su presentación para el día de muertos, investigaron sobre las ofrendas en los altares, elaboraron un presupuesto de lo que requerirían y lo entregaron a la Dirección de la escuela como una propuesta para un evento escolar. Así, con apoyo de la Dirección y de la Asociación de Padres de Familia, los alumnos se organizaron para llevar a cabo el evento de manera autónoma: elaboraron la comida, los arreglos y el altar con su simbología; y como acto musical participaron con la tradicional “cantada” al estilo de Naolinco, Veracruz, que fue la versión tradicional que seleccionaron. Adicionalmente, elaboraron y ofrecieron chocolate y pan para los 600 alumnos y maestros del turno vespertino, evidenciando que los alumnos son capaces de gestionar su aprendizaje, construirlo y expresarse artísticamente, partiendo trascendientemente de su identidad.

En conclusión, el desarrollo personal del artista a nivel profesional es fundamental para poder alcanzar la plenitud interpretativa, pero el desarrollo personal del alumno en la educación básica es fundamental para establecer una sociedad consciente y sensible que fortalezca su identidad con conocimiento y equilibrio, desarrollando acciones creativas que transformen su entorno.

REFERENCIAS

- ARRAU, Claudio, “A Performer Looks at Psychoanalysis”. *High Fidelity*, 17, 2 (febrero, 1967).
- BARRIOS-TAO, Hernando, “Neurociencias, educación y entorno sociocultural”. *Educación y Educadores*, 3, 19 (septiembre-diciembre, 2016), pp. 395-415.
- BOECKER, Henning *et al.*, “The runner’s high: opioidergic mechanisms in the human brain”. *Cerebral Cortex*, 11, 18 (noviembre, 2008) pp. 2523-2531 [En línea]: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/18296435/> [Consulta: 10 de agosto, 2018].
- BURQUE, Jaime, “21 beneficios (muy científicos) del mindfulness”. *Filmoterapia*, (s.f.) [En línea]: <https://jaimeburque.com/blog/21-beneficios-muy-cientificos-del-mindfulness/> [Consulta: febrero, 2019].

- CHACÓN BENAVIDES, Liliam, “El bailarín desde el cuerpo pensante”. *La jiribilla, revista de cultura cubana*, 820 (marzo, 2017) [En línea]: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/el-bailarin-desde-el-cuerpo-pensante> [Consulta: diciembre 2018].
- CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*. Alianza Música, Madrid, 2007, 758 pp.
- DAISHI, Yoka, *Shodoka. El canto del inmediato Satori*. Kariós, Barcelona, 2001, 280 pp.
- FABRA, Joaquín, “Distonía focal en músicos de gran notoriedad”. *Terapia de la distonía focal* (2 de octubre, 2018) [En línea]: <https://www.distoniadelmusico.com/enfermedades-en-musicos/> [Consulta: 2 de diciembre, 2019].
- FAHMY, Hanna *et al.*, “Investigating cortisol excess or deficiency: a practical approach”. *BJM*, 367, l6039 (noviembre 2019) [En línea]: <https://www.bmj.com/content/367/bmj.l6039> [Consulta: 3 de enero, 2021].
- FRANKL, Viktor, *El hombre en busca del sentido*, Herder, Barcelona, 12.^a ed., 1991, 168 pp.
- GUERRA, Lotty, “Liz Pérez, una bailarina con alas en los pies”, en *Masato Cultural*. Blogspot (agosto, 2015) [En línea]: <http://masatocultural.blogspot.com/2015/08/liz-perez-una-bailarina-conalas-en-los.html> [Consulta: 10 de diciembre, 2018].
- HERNÁNDEZ BARCELATA, Eduardo, *La calidad interpretativa asociada al desarrollo personal del artista, Un acercamiento a la escuela ideal de Claudio Arrau*, Centro Mexicano de Postgrado en Música (CMPM), México, 2019, 83 pp. [Tesis de maestría].
- HERRIGEL, Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*. Kier, Buenos Aires, 1996, 115 pp.
- BEAUMONT, Antony (ed. y trad.), *Alma Mahler-Werfel: Diaries 1898-1902*. Cornell University Press, Estados Unidos, 1998, 528 pp.
- MARTINO, Pablo, “Un análisis de las estrechas relaciones entre el estrés y la depresión desde la perspectiva psiconeuroendocrinológica: el rol central del cortisol”. *Cuadernos de Neuropsicología*, 1, 8 (2014), pp. 60-75.
- Redacción Quo, “Elizabeth Blackburn: ‘Doce minutos de meditación diaria sirven para mantener la salud de nuestros los telómeros’”. *Quo*, (16 de marzo, 2019). [En línea]: <http://www.quo.es/ciencia/a71939/elizabeth-blackburn-doce-minutos-de-meditaciondiaria-sirven-para-mantener-la-salud-de-nuestros-telomeros-entrevista/> [Consulta: 5 de febrero, 2021].
- RODRÍGUEZ, Carlos, “Una cura freudiana en seis sesiones: el extraño caso de la parálisis de Bruno Walter”. *Subjetividad y Cultura*, 2 (marzo, 2017) [En línea]: <http://subjetividadycultura.org.mx/una-cura-freudiana-en-seis-sesiones-el-extrano-caso-de-laparalisis-de-bruno-walter/> [Consulta: 18 de febrero, 2018].
- SALVADOR, Alicia *et al.*, “Deporte y salud: efectos de la actividad deportiva sobre el bienestar psicológico y mecanismos hormonales subyacentes”. *Revista de Psicología General y Aplicada*, 48, 1, 1995, pp. 125-137.

CAPÍTULO 9.

TROMPETA DE CARACOL,
ORGANOLOGÍA, CANTATA
EN NÁHUATL

EL *TECCIZTLI* O TROMPETA DE CARACOL Y SU USO RECURRENTE EN LOS RITUALES DE SACRIFICIO HUMANO DE LAS VEINTENAS MEXICAS

MAURA ISABEL AGUAYO ALEMÁN

INTRODUCCIÓN

El *tecciztli* o trompeta de caracol prehispánico es un instrumento de aliento icónico para la cultura mexicana. Su obtención en los ríos y mares hace que sea fácil su elaboración. Este instrumento en la época prehispánica fue utilizado como medio de comunicación, pero con el tiempo se volvió indispensable para las batallas, ceremonias y rituales, principalmente en los sacrificios.

Los mexicas fueron una de las civilizaciones más importantes y reconocidas del espacio geográfico que después sería conocido como América Latina. En México, su importancia sigue vigente: se les suele observar recurrentemente como un símbolo de identidad y de orgullo nacional. Sin embargo, a pesar de todos los conocimientos que ahora sabemos que en cierta medida nos brindaron, han sido discriminados a lo largo de la historia por haber practicado los sacrificios humanos. En más de una ocasión, sus celebraciones sacrificiales han sido más comentadas que sus avances tecnológicos y astronómicos. Tanto en el pasado como en la actualidad podemos observar ese reproche, debido a que dicha costumbre sirvió como uno de los argumentos centrales del papa Alejandro VI, en 1493, para justificar la conquista de esa civilización. De este modo, los españoles alegaron que tenían la misión de erradicar los rituales de los mexicas, entre ellos el de los sacrificios humanos, para así poder salvar vidas y almas inocentes.

El sacrificio siempre estuvo presente en la cultura de los mexicas, esto se observa desde su narrativa de la creación del mundo. En ésta se señala que los dioses tuvieron que realizar una ofrenda para poder crear el sol, el día y la noche. Los habitantes de la civilización mexicana creían que ellos habían sido creados para alimentar a los dioses y, por tal motivo, debían servirles. Es por eso que en dicha cultura los sacrificios humanos eran percibidos como una especie de responsabilidad que se tenía para alimentar y mantener felices a los dioses. Se creía que si se realizaban constantes sacrificios, las deidades se mantendrían jubilosas y esto sería correspondido con buenas cosechas, triunfos en la guerra y hasta con su guía para tomar las decisiones correctas.

El objetivo de este artículo es explicar la función del *tecciztli* dentro del marco de las veintenas mexicas y comprender por qué este instrumento fue tan popular en dichas ceremonias.

ANTECEDENTES

Los sacrificios humanos fueron una de las costumbres religiosas más arraigadas en los mexicas; se realizaban primeramente para alimentar a los dioses, pero también era una forma de consagrar la construcción de los nuevos edificios y templos, así como de celebrar la unión de un rey. Una de las razones de mayor relevancia era el solicitar el bienestar que da el tener alimentos, he allí su estrecha relación con el ciclo agrícola.

Si bien los sacrificios eran muy variados, la gran mayoría se encontraban dentro del marco del calendario solar o *xibuitl*, en náhuatl. El cual se encuentra compuesto por dieciocho meses de veinte días festivos más cinco días epagómenos, los cuales eran considerados como días en donde era de mala suerte hacer cualquier rito sacrificial. Es justo gracias a la cantidad de días que integraban cada mes, veinte, que a estas celebraciones se les conocen como veintenas.

Los sacrificios humanos, realizados en el marco de las veintenas, tenían una función determinada; por ejemplo, la llegada de las lluvias y el control de su escasez o exceso; de igual forma, tenían la función religiosa de conmemorar los sucesos míticos que hacían referencia a los dioses. Es de señalar que era de suma importancia realizar el sacrificio humano en el momento adecuado, pues de lo contrario éste no sería eficaz en su propósito y todo el esfuerzo sería en vano; es por eso que su organización era muy específica, indicando el día y la hora en la que debía llevarse a cabo. En dichas celebraciones, no solo era importante la hora de la realización, sino también como se realizaría el sacrificio; quienes participarían; las danzas que bailarían; los cantos que se cantarían; y los instrumentos musicales que estarían presentes y en qué momentos serían utilizados. La ejecución de estas prácticas no era al azar, sino al contrario: cada una de las celebraciones tenía un elevado número de especificaciones, las cuales debían seguirse rigurosamente.

Un ejemplo de esto, lo podemos observar en el mes 8.º *veytecuibuitl* o “gran fiesta de los señores”, que se realizaba entre el 4 y el 23 de julio durante el día y se ofrecía a las siguientes deidades: Xilonen, Chicomecóalt, Chalchiuhcīhuatl, Ehécatl, Quetzalcóatl. Era llevada a cabo en el templo de Xilonen y Cintéotl, en el templo de Tezcatlipoca y en las plazas y lugares públicos, y lo que se quería obtener con el sacrificio era que el maíz pudiera ser comido. En este ritual, la sacrificada era una imitadora de la diosa Xilonen y a ella se le decapitaba y su corazón era cortado.¹ Un día antes del sacrificio, se realizaba una celebración en el templo de Ciotlamacazqué, en donde se le cantaba a la diosa.² Participar en esa danza era un privilegio, los sacerdotes presentaban atavíos sonoros con sartenes de caracoles, conchas y cascabeles. Un sacerdote principal era vestido de Xipe Totec y traía el *chicahuaztli*. Dicha danza tenía como objetivo la germinación del hombre y de los frutos de la milpa. Se pre-

¹ José Antonio Guzmán y José Antonio Nava, “La música mexicana”, en Julio Estrada (ed.), *La música en México*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, p. 137.

² Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España: primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino*. (Introducción, paleografía, glosario y notas, Alfredo López Austin y Josefina García Quintana). Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2.ª ed., 1989, p. 88.

sume que durante el baile iban tañendo un *teponaztli*, el cual tenía un papel especial dentro de este tipo de danzas dramáticas. Por otra parte, los sacerdotes iban tocando sus cornetas y caracoles, todo esto mientras eran guiados por el sacerdote principal que portaba el *chicahuaztli*.³ El día de la realización del sacrificio la víctima bailaba junto al sacerdote vestido de Xipe Totec, después subía al templo donde se le daba un brebaje para que se entregara con alegría al sacrificio. Entonces, le cortaban la cabeza, le sacaban el corazón y se lo ofrecían al sol. Este momento era señalado con el ruido de sonajas y toques de caracol.⁴

Tal y como se observa en el ejemplo anterior, para los mexicas la música era sagrada y era vista como un regalo que había sido otorgado por los dioses. De ahí su estrecha relación con los sacerdotes y aquellas personas que durante los sacrificios representaban a los dioses. Tenía la función de ser un elemento unificador y ayudaba a marcar los distintos tiempos de los rituales. Algo que no se debe omitir, es el mencionar que siempre fue acompañada de bailes, cantos y plegarias. Los mexicas, al igual que muchas otras civilizaciones, no concebían a la música y al baile separados, sino que se solía ver a ambas disciplinas como un solo elemento del cual no se podía prescindir.

Los instrumentos utilizados dentro de estas celebraciones eran muy variados. Entre éstos se puede mencionar a los de la familia de los idiófonos de percusión, —el *teponaztli* y el *ayotl*—; los idiófonos de sacudimiento —el *ayacachtli* y el *chicahuaztli*—; los membranófonos tubulares —el *huéhuetl*—; los aerófonos de embocadura —los *tlapitzalli*—; los aerófonos con cámara globular —el *huilacapitzli*—; y por último los aerófonos de boquilla —las cornetas y el *tecciztli* o trompeta de caracol—. En un principio, el *tecciztli* se utilizó como medio de comunicación entre los hombres, pero con el tiempo se volvió indispensable en las prácticas ceremoniales de los mexicas.

De acuerdo con distintas fuentes, como fray Bernardino de Sahagún,⁵ fray Diego Durán,⁶ José Antonio Guzmán y José Antonio Nava,⁷ Yolotl González⁸ y Lourdes Turrent,⁹ de los anteriores instrumentos el *tecciztli* era el más utilizado, debido a que se le empleaba en diecisiete de los dieciocho rituales correspondientes a las veintenas mexicas. Incluso en el mes nueve, llamado *tlaxochimaco*, no se empleaba ni siquiera el *tecciztli*. En la siguiente figura se puede observar el uso de los distintos instrumentos musicales según la veintena celebrada.

³ J. A. Guzmán y J. A. Nava, *op. cit.*, p. 138.

⁴ B. de Sahagún, *op. cit.*, p. 88.

⁵ *Idem.*

⁶ Cfr. Diego Durán, Rosa Camelo y José Rubén Romero, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, México, 2002.

⁷ J. A. Guzmán y J. A. Nava, *op. cit.*, p. 87-112. José Antonio Guzmán, “Glosario de instrumentos prehispánicos”, en Julio Estrada (ed.), *La música en México*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pp. 169-220.

⁸ Cfr. Yolot González Torres, *El sacrificio humano entre los mexicas*. Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

⁹ Cfr. Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

FIGURA 1. Tabla de los instrumentos musicales y su utilización en las veintenas mexicas. [Elaboración: Maura Isabel Aguayo Alemán].¹⁰

Número del mes:	Trompeta de caracol: tecciztli	Tambor: huehuetl	Teponaztli	Silbatos: huilacapitztl	Bason-sonaja: chichahuaztli	Sonaja/maraca: ayacachtli	Flauta: tlapitzzalli	Carpacho de tortuga: ayotl	Cornetas
1.º Atlahualco	X	X	X			X	X	X	
2.º Tlacaxipeualiztli	X	X		X			X		
3.º Tozoztontli	X								X
4.º Huey tonzotzli	X						X		
5.º Tozcatl	X	X	X		X		X	X	
6.º Etzalcualitztl	X			X	X	X			
7.º Tecuilhuitontli	X								X
8.º Veytecuihuitl	X	X	X		X	X	X		X
9.º Tlaxochimaco	X								
10.º Xoctlvetzi	X	X				X			X
11.º Ochpaniztli	X	X	X		X	X			
12.º Teutleco	X								X
13.º Tepeilhuitl	X			X			X		
14.º Quecholli	X			X					X
15.º Panquetzalitztl	X		X	X		X	X		
16.º Atemuztli	X				X	X	X	X	
17.º Tiritl	X								
18.º Izacalli	X	X	X			X			

¹⁰ Nota: se marcaron con una “X” los instrumentos musicales que fueron utilizados en los distintos meses de las veintenas mexicas.

El proceso de elaboración de este instrumento empezaba con la búsqueda del caracol en los lechos de los ríos, en las playas o propiamente en el mar. Posteriormente, se extraía el molusco y se cortaba la concha para poder soplar a través de su interior y producir el sonido. Algunos caracoles también eran perforados para colocarles una cinta y llevarlos en el cuello. A otros se les colocaba una embocadura que se hacía con barro cocido, hueso o madera. Existía un tipo de caracol que era muy codiciado, los *strombus gigas*, los cuales eran más grandes y difíciles de encontrar.



FIGURA 2. Caracol gigante. Museo Nacional de Antropología e Historia, 2017.
[Fotografía: Maura Isabel Aguayo Alemán].

369 |

En su aspecto simbólico, el *tecciztli* es uno de los atributos de Quetzalcóatl y fue representado de distintas maneras de acuerdo con sus advocaciones, como un ser antropomorfo. En algunas representaciones, este dios creador de la cultura llevaba una máscara de viento, la cual era una especie de trompa, y en la cabeza portaba un sombrero de piel de tigre en forma de cono.



FIGURA 3. Ornamentos a Quetzalcóatl. Museo Nacional de Antropología e Historia, 2017.
[Fotografía: Maura Isabel Aguayo Alemán].

La relación entre el *tecciztli* y Quetzalcóatl es notoria en el mito de la creación del hombre, en donde esta deidad va con el señor y la señora de los muertos por los huesos con los que crearán al hombre. En dicho mito, el señor de los muertos dice una frase que es de vital importancia: “sea en buena hora, toca mi caracol y lleva [el hueso] alrededor de mi asiento de piedras preciosas cuatro veces”.¹¹ La importancia de este enunciado radica en que se entiende al caracol como el “soplo de vida”, debido a que en el mito se le observa como un instrumento que se encuentra en una dualidad: entre el inframundo y el supra mundo. Por otra parte, a Quetzalcóatl, que en su advocación Ehécatl era conocido como el dios del viento, se le consideraba el soplo que insuflaba la vida y el movimiento del cosmos; la deidad que barría los caminos de los dioses de la lluvia y recorría los cuatro rumbos del cosmos.

Así, el *tecciztli* puede ser visto como una luz en la oscuridad silenciosa del inframundo. Es por eso que se puede decir que Quetzalcóatl, en su advocación Ehécatl, penetra el caracol femenino fecundándolo, gestando un sonido que pasa por la espiral de éste. Se confirma así la paternidad sonora producida por Ehécatl, que penetra el oído del señor del inframundo. Es decir, que el aliento musical es gestado por el caracol que fecunda el silencio de la muerte para instalar la vida. Sin el sonido que el caracol produce, Ehécatl no hubiera podido fecundar la muerte y el hombre no hubiera nacido. Por esa razón, no se puede concebir la creación del hombre sin el sonido del caracol.

370 |



FIGURA 4. Figura de Ehécatl y figura de Quetzalcóatl. Museo Nacional de Antropología e Historia, 2017. [Fotografía: Maura Isabel Aguayo Alemán].

¹¹ Walter Krickeberg, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1.ª ed. en español, 3.ª ri., 1985, p. 25.

Dejando de lado la parte mística y simbólica del *tecciztli*, dentro de los ritos sacrificiales de las veintenas este instrumento cumple la función de unificar y guiar el ritual sacrificial, marcando el inicio y el final del rito. Pero no sólo eso: en virtud de que las veintenas fueron relacionadas con el ciclo agrícola y éstas dependen de la lluvia, es de esperarse que al *tecciztli* también se le relacione con el agua; primero, por la importancia que éste tiene al momento de producir alimentos y, segundo, por su origen en los ríos y mares.

CONCLUSIONES

El *tecciztli* o trompeta de caracol jugó un papel central en los rituales sacrificiales y fue utilizado en diecisiete de los dieciocho rituales de sacrificios humanos que formaban parte de las veintenas mexicas. Esto se debe en gran medida a su relevancia simbólica: éste representaba el agua y el fuego, por lo que estaba estrechamente relacionado con el ciclo agrícola, la llegada y el control de la lluvia; a la vez que era de fácil obtención por su origen natural. Por otra parte, el caracol representaba el medio por el cual Quetzalcóatl, en su advocación Ehécatl, fecundó los huesos que crearon al hombre. Es decir, que el *tecciztli*, junto con Quetzalcóatl, fue el creador de la vida en las entrañas de la muerte.

Factores como su fácil obtención e identificación, y el singular simbolismo que lo envuelve, justifican porque es el instrumento más utilizado en los rituales sacrificiales. Así como no se puede concebir la vida sin la muerte, tampoco los ritos de sacrificio humano sin la música, la danza y el canto. No se puede concebir la creación del hombre sin el sonido del caracol, que penetra la oscuridad del inframundo y que inicia la gestación del ser humano en las entrañas de la muerte.

371 |

REFERENCIAS

- DE SAHAGÚN, Bernardino, *Historia general de las cosas de Nueva España: primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino*. (Introducción, paleografía, glosario y notas, Alfredo López Austin y Josefina García Quintana). Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2.^a ed., 1989, 470 pp.
- DURÁN, Diego, Camelo, Rosa y Romero, José Rubén, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, México, 2002, 366 pp.
- GONZÁLEZ TORRES, Yolotl, *El sacrificio humano entre los mexicas*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 329 pp.
- GUZMÁN, José Antonio y Nava, José Antonio, “La música mexica”, en Julio Estrada (ed.), *La música en México*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, vol. 1: periodo prehispánico, pp. 87-112.
- GUZMÁN, José Antonio, “Glosario de instrumentos prehispánicos”, en Julio Estrada (ed.), *La música en México*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, vol. 1: periodo prehispánico, pp. 169-220.
- KRICKEBERG, Walter, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*. Fondo de Cultura Económica, México. 1.^a ed. en español, 3.^a ri., 1985, 267 pp.
- TURRENT, Lourdes, *La conquista musical de México*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993, 210 pp.

IMBRICACIÓN ENTRE ORGANOLOGÍA MUSICAL, DOCUMENTACIÓN Y TECNOLOGÍA

JUAN GUILLERMO CONTRERAS ARIAS

INTRODUCCIÓN

Comparto en este texto algunos de los alcances logrados en el proceso del proyecto de investigación que realizo actualmente en el CENIDIM, mismo que espero concluir totalmente en breve.

El proyecto consiste en catalogar una enorme y compleja colección de instrumentos musicales, empresa que requiere del entretendido de diferentes disciplinas de investigación, teniendo como eje la investigación organológica-organográfica de la música. Es un trabajo interdisciplinario, dada la naturaleza de su objeto de estudio, investigar al instrumento musical desde todos los ángulos posibles. Para ese ejercicio se hace necesaria la investigación científica y su imbricación con herramientas y teorías de diferentes tipos: de las ciencias y los métodos de investigación —ciencias formales como las matemáticas (aritmética y geometría), la estadística y los sistemas computacionales— y de las ciencias fácticas, subdivididas en naturales y sociales —ésta a su vez subdivididas en ciencias naturales físicas (física, química, geología y astronomía) y biológicas (botánica, zoología, ecología y anatomía), y ciencias sociales de metodología cuantitativa y cualitativa (arqueología, historia, geografía y lingüística)—. A su vez, todas estas disciplinas se combinan con otras que son fundamentales en el estudio de la música y de los instrumentos musicales, tales como la acústica, la armonía, el contrapunto, la estética, la semiología, la laudería, la lectoescritura, la interpretación, la ejecución y la enseñanza-aprendizaje. También la investigación de los instrumentos musicales debe ser abordada desde diferentes modalidades: de gabinete, de campo, participante o documental. En estos procesos resultan evidentes las imbricaciones entre varias disciplinas.

Dado que este protocolo consiste en catalogar una colección de instrumentos musicales, básicamente de todo el mundo, con diferencias y similitudes surgidas en diversas relaciones de tiempo y espacio, es obligado acudir a distintos quehaceres y disciplinas de investigación; lo que demuestra que la catalogación no es una empresa simple, por lo que no sólo la organología musical y la documentación resultan imbricadas constantemente. En ello veo, como se previó en el nombre de nuestro centro de investigación, la necesidad de tener como parte de la misión de este proyecto la

documentación y la difusión; quehaceres que constantemente realizamos los investigadores de este Centro de una u otra forma, además de investigar.

Para la acción de catalogar instrumentos musicales, el proyecto contempla también el diseño de las fichas catalográficas y con ello otras bondades; porque este catálogo se ha resuelto en una base de datos con una plataforma muy poderosa y versátil. Ello posibilita diferentes tipos de consultas y reportes del contenido del catálogo, lo que coadyuva a poder obtener y realizar todo tipo de información, trámites e investigaciones.

LA COLECCIÓN

Esta colección particular de instrumentos musicales la he logrado integrar, yo personalmente, con más de cuatro mil piezas: aproximadamente un 75 % de México y un 25 % del mundo.¹ Cabe mencionar que esta colección no nació ni creció sola, surgió desde un principio complementada con acervos documentales (biblioteca, fonoteca y fototeca); acervos plasmados en diversos soportes y formatos, cada uno integrado por varios miles de ejemplares. Asimismo, la colección ha sido complementada con otra serie de objetos sonoros: juguetes, iconografía musical, accesorios musicales, y herramientas relacionadas con la construcción y la restauración de instrumentos musicales.

Surgió con el encantamiento que produce “el descubrir” tan magníficos artificios humanos: los instrumentos musicales. Encantamiento que derivó en el deseo de conocerlos todos, de poder tocarlos, explorarlos y tenerlos. Deseo que con el tiempo se convirtió en la convicción de impulsar con este patrimonio la creación de uno o más museos en México para salvaguardar, investigar, mostrar y difundir esos maravillosos aparatos, que forman parte del patrimonio cultural de la humanidad.

En los últimos veinte años, la colección ha crecido de forma abrumadora, de tal suerte que cada vez ha resultado más complicado el manejo de tantas piezas para su salvaguarda, mantenimiento, fotografiado, investigación y catalogación. Adicionalmente, hasta hace poco tiempo se contaba con tres inmuebles para la realización de dichas tareas, pero hubo que prescindir de uno de estos inmuebles y por ello se han amontonado abigarradamente todos los instrumentos musicales en sólo dos espacios. Así, en la actualidad han sido invadidas hasta algunas áreas de circulación y de servicio, poniendo en riesgo la salvaguarda de la colección y dificultando el avance del proyecto.

CATALOGACIÓN DE LA COLECCIÓN

Por otro lado, debo comentar que la música y los instrumentos musicales han estado presentes en mi vida desde la infancia, pero fue hasta mi adolescencia que me resultaron impactantes. Cuando cursaba la carrera de arquitectura, tuve oportunidad

¹ Estos porcentajes tienen sus apegos, dado que algunos instrumentos utilizados en las tradiciones musicales de México fueron, y de hecho siguen siendo, elaborados en el extranjero, algunos mediante convenio exclusivo con México; lo que sucede también a la inversa: instrumentos fabricados en México especialmente para otros países.

de conocer mucho del trabajo de Raúl Hellmer² gracias al profesor Héctor Ugalde, quien fungía como su albacea y a quien, junto con un amigo, le diseñamos dos casas habitación. De manera que entre plano y plano, y el seguimiento de la obra, pude conocer y manipular la colección de instrumentos musicales que se conservaba de este investigador. Aunque pequeña (alrededor de treinta instrumentos tradicionales y otros tantos precortesianos), dicha colección constituía un rico panorama de formas, materiales y sonoridades. También tuve la oportunidad de revisar su archivo documental y de oír varias de sus cintas de carrete abierto, que contenían extraordinarias grabaciones de campo; de las cuales aprendí diferentes recursos para su documentación, posterior transcripción, análisis e investigación. Toda esa riqueza de sonoridades me habría de impulsar a su búsqueda a lo largo y ancho del país.

En ese entonces, conocí también a Víctor Jara y al grupo Inti-Illimani, músicos chilenos que me impactaron con sus sonoridades, pasión e interés por mezclar el repertorio de música tradicional con las propuestas del “canto nuevo”; tendencia que mucho antes Ángel María Garibay llamó “doble eje”:³ un fenómeno frecuente en el que viejas tradiciones se enfrentan con nuevas propuestas, generando la pérdida de algunas cosas que resultaban insostenibles en ambas partes y adoptando ambas algo de la opuesta. Estas experiencias y otras más despertaron mi interés por conocer más acerca de la música tradicional de México y de la música del México profundo. Posteriormente, esta necesidad se volvió una obsesión por adquirir más información y por investigar, lo que me llevó primero a realizar viajes a diferentes regiones del país para conocer sus tradiciones musicales e investigar sus orígenes y contextos; así como para aprender a tocar, construir y restaurar sus instrumentos; adquirirlos y, de forma complementaria, buscar libros y grabaciones con información de todo ello. Poco a poco se irían ampliando mis horizontes a América y al mundo, en un círculo virtuoso que me ha permitido viajar como músico, profesor o investigador por invitaciones de diversas instituciones.

Cuando los instrumentos pasaron de un ciento, hubo la necesidad de organizarlos para su mejor conservación y para planificar la adquisición de otros que enriquecieran el inventario y permitieran establecer comparaciones. Esta empresa se empezó con listados *ad libitum* en cuadernillos. Cuando se rebasaron los mil, el registro cambió de sólo nombres a pequeñas fichas técnicas, organizadas bajo diferentes conceptos. Finalmente, se trabajó bajo el sistema de Sachs y Hornbostel, complementado con más información. Poco tiempo después, se adquirió una computadora de baja memoria, complicado manejo y limitados recursos gráficos, lo que aun así representó la realización de un sueño anhelado, tan sólo por el hecho de poder corregir textos y transcripciones musicales cuantas veces fuera necesario y después, cuando esos trabajos estuvieran listos, poder imprimirlos. Recuerdo que poco tiempo antes, tuve que reescribir varias veces en máquina el texto para mi primer libro, antes de poder entregarlo al editor y después a la imprenta.

² Joseph Raoul Hellmer Pinkham, investigador norteamericano vecinado en México desde la década de los cuarenta y hasta su muerte, en 1971. Prolijo y prolífico recopilador de música tradicional de México en diferentes soportes analógicos.

³ Ángel María Garibay Quintana, sacerdote, filólogo e historiador (1892-1967).

En aquellos tiempos estudié Laudería en el Conservatorio Nacional de Música del INBA, después Etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y competí en un concurrido concurso para obtener una plaza de investigador en el CENIDIM, la que gané para el área de etnomusicología. Todo ello, me impulsó, entre otras cosas, a diseñar, probar y depurar un par de propuestas catalográficas de instrumentos musicales. Desde entonces, los instrumentos musicales ya eran para mí los artificios más interesantes creados por el ser humano: una especie de prótesis que ha engrandecido las capacidades de expresión sonora de nuestra especie; logrando emular nuestra boca a tubos y a glóbulos; extendiendo nuestras manos y dedos a membranas, cuerdas y hoyos de obturación; coadyuvando a enriquecer la música a través del tiempo y del espacio. También, porque los instrumentos musicales contienen, en sus soluciones, tecnologías, estéticas, significados, formas de ejecución, historia, etc. Cada una de éstas, como textos, coadyuva también al conocimiento de las otras ciencias. Así, el instrumento musical, en tanto patrimonio tangible, ayuda a la comprensión, al aprendizaje y a la justipreciación de la música, patrimonio intangible.

Pasados unos cuantos años más, la colección en cuestión llegó a contar con más de dos mil piezas. Fue entonces que diseñé algunos sistemas básicos de catalogación mediante bases de datos sencillas, en una computadora, en su momento de gran memoria y velocidad de procesamiento, con algunas novedades y bondades, pero también con varias limitaciones.

ESTADO ACTUAL

375 |

Después, con mayor experiencia y mejor equipo pude resolver el diseño de una base de datos cercana a lo soñado por mí. Para ello, resultó muy valiosa la colaboración del ingeniero Hugo Villegas, quien con la aplicación de una poderosa y versátil plataforma pudo resolver cada reto que le planteé en mi diseño, por medio de diagramas de flujo, cualidades requeridas en cada campo, características de interacción entre campos, así como en el diseño del funcionamiento general y en la estructura de sus carátulas.

El resultado es que los componentes, su ubicación y su funcionamiento, están conformados por diversos tipos de campos: abiertos, de abanico, complementarios, imbricados, con información actualizable (de manera individual o en general) y normalizados. Todos con protección de candado para poder revisar y confirmar cada cambio en la base “de manera segura”. La mayoría de los campos fueron resueltos como “catálogos normalizados”, con distintos tipos de interacción entre ellos; cada uno con listados de conceptos que dan respuesta de manera selectiva a la descripción o dato requerido del instrumento en proceso de catalogación. Asimismo, se cuenta con la posibilidad de que, en el caso de que algún catálogo no contenga una respuesta adecuada, ésta se pueda agregar mediante recursos y protocolos previstos en la misma pantalla con “candados de seguridad”. Ello permite la depuración de la base de datos y dicho mecanismo está presente a lo largo de los campos de cada carátula.

Las dinámicas entre los campos exhiben diversos tipos de relación, dos son muy interesantes: una en la que al accionar un botón que indica la existencia de objetos que venían con el instrumento en cuestión (como accesorios o incluso otros

instrumentos), cuando éste fue adquirido, se abre otra ventana con imágenes de cada complemento y con una ficha básica a través de la cual se puede acceder, a su vez, a una ficha catalográfica extendida.

Otra dinámica interesante, consiste en el diagrama de la descripción morfológica de cada instrumento catalogado. En éste se entrecruzan en una tabla campos en sentido vertical y otros en sentido horizontal: los verticales contienen las partes consustanciales del instrumento como él o los emisores, él o los resonadores, él o los sistemas de afinación, el temperamento y otros datos más; y los horizontales desglosan las cualidades morfológicas de esas partes con diversos aspectos formales. Por ejemplo, en el caso del emisor de un arpa serían un número x de cuerdas, de un material o más, torcidos, lisos, entorchadas, acabados y colores.

El diseño de esta base resulta amigable, eficaz y versátil, tanto para la introducción de información como para la consulta de ésta y para la creación de reportes. En esta base se pueden incluir varias imágenes de buena resolución en cada ficha.

A la par de diseñar y probar la base, fui integrando un glosario con términos locales, técnicos y académicos; también un manual con indicaciones sobre el uso de la base para consultar, capturar o corregir información; además de conceptos y referencias documentales para apoyar la observación de las partes de cada instrumento a catalogar (como el emisor, el resonador, los elementos vibrantes por simpatía, los acabados, entre otros). Con ello, busqué hacer en los catálogos normalizados la mejor elección o en su caso poder proponer un término nuevo.

376 | El proyecto se ha abordado a partir de diversas experiencias realizadas en la catalogación organográfica. Nutriéndose principalmente de las propuestas de Sachs, Hornbostel, Hood, Hemsheimer, Stockmann, Dourdone y las propias.

El llenado de cada ficha está estructurado en campos ordenados e intercomunicados de forma predeterminada o “por defecto”. Sin embargo, cada uno puede ser abordado de manera libre, de acuerdo con la información de que se disponga, y se puede ingresar una nueva pieza, mínimamente, con sus fotografías e información básica como sus medidas, nombre genérico y clasificación. Después, en la medida en que se realicen las investigaciones, se pueden ingresar nuevos datos.

Actualmente, los campos incluyen conceptos como identificación numérica progresiva y de catálogo; adquisición o baja (forma, responsable, fecha, lugar); nombres (propio, genérico y popular); clasificación general; imagen (todas las caras, detalles y una o más para representación en catálogo o trámites diversos); medidas; morfología en la tabla antes descrita; origen (lugar, fecha y fabricante); uso; afinación; ejecución y ejecutor; contextos; estado de conservación (actual e historia clínica); ubicación (inmueble, estante, anaquel o caja; o préstamo, reparación, exposición, entre otros); consulta (reporte general, de ficha museográfica, de trámite de seguro y uno de exploración y reportes de libre selección y diseño); llave de certificación o “candado” (para que el especialista pueda revisar incorporaciones o cambios de información antes de insertarlos de manera protegida en la base de datos); avalúo; y enlaces entre fichas de piezas que constituyan un lote al ser adquiridos.

NUEVA PROPUESTA

Un poco antes de la pandemia, empecé a trabajar con el ingeniero Hugo Rosales en la reforma de la base de datos, descrita de manera sucinta. Después, de manera personal, he trabajado en los contenidos y las ubicaciones de los campos que quiero agregar. También avancé en el diseño de los flujos entre los nuevos campos y los existentes, y rediseñé algunas de las caratulas, como la de la ficha organográfica. En esta etapa pretendo resolver algunos problemas de conceptualización en algunos instrumentos mixtos y acciones que se realizan al ejecutar algunos instrumentos musicales. Espero que en breve pueda tener la posibilidad de concluir esta ampliación de la base, para poder transferir la información capturada hasta ahora en la versión anterior.

CONCLUSIONES

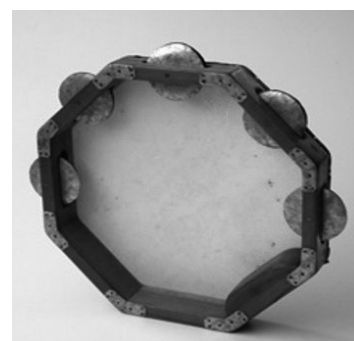
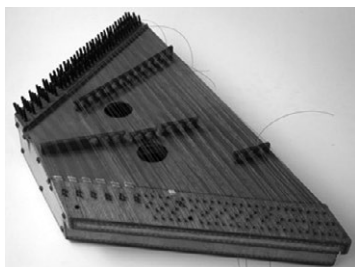
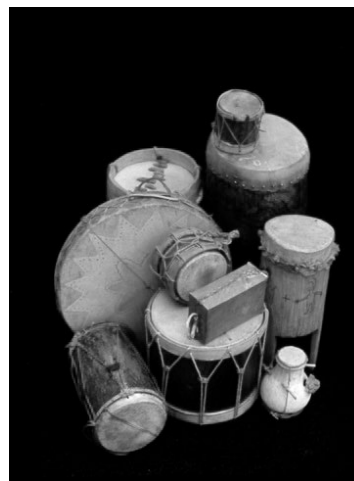
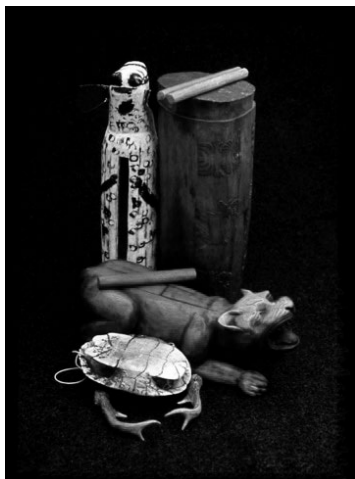
Esta experiencia me ha hecho reflexionar en algunas ideas que pueden resultar obvias, pero que la experiencia de esta pandemia nos obliga a tomarlas en serio y a buscar su más amplia aplicación para un mejor desempeño profesional: el procurar los proyectos de manera interdisciplinaria, imbricando nuestras especialidades.

Por otro lado, quiero decir que pienso seguir enriqueciendo esta propuesta catalográfica en base de datos, agregando campos y enlaces con otros acervos y colecciones; por ejemplo, bibliotecas, fonotecas y fototecas, además de herramientas e imaginarios.

Con esta experiencia, creo fehacientemente que los tiempos actuales nos demandan cada vez más un trabajo interdisciplinario que nos permita el aprendizaje colectivo, así como resolver mejor y más rápido varios proyectos urgentes. Proyectos que se vinculan a la elaboración de una amplia historia de los derroteros que ha recorrido la diversidad de músicas que se practican y han practicado en México a través del tiempo y el espacio.

Finalmente quiero agradecer a la doctora Yael Bitrán por el apoyo que me dio para la realización de este proyecto de catalogación. También al actual director del CENIDIM y a los organizadores del Foro Nacional de Investigación y Documentación Musical, CENIDIM 2020: el maestro Víctor Barrera García, el maestro Luis Antonio Gómez Gómez y la maestra Gabriela Rivera Loza, por el magnífico trabajo hecho en la realización de este evento, mismo en el que presenté la ponencia en la que se basa este texto.

APÉNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES





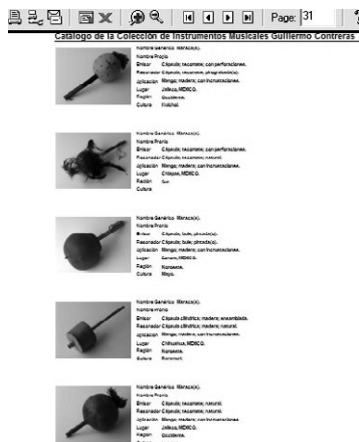


APÉNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA CATALOGACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES



381 |





COLABORADORES 1.a Y 2.a GENERACIÓN



REFERENCIAS

- BAINES, Anthony, *European and American Musical Instruments*. Viking, Nueva York, 1966, 174 pp.
- BAINES, Anthony, *The Oxford Companion to Musical Instruments*. Oxford University Press, Nueva York, 1992, 404 pp.
- BASTARDES, Gloria *et al.*, *Instrumentos de Música Tradicionals Catalans*. Caixa de Barcelona, España, 1982, 92 pp.
- CARSE, Adam, *Musical Wind Instruments*. Dover Books on Music, Nueva York, 2002, 381 pp.
- CASTAÑEDA, Daniel y MENDOZA, Vicente T., *Instrumental precortesiano*. Secretaría de Educación Pública, México, 1933, tomo I: instrumentos de percusión, 281 pp.

- CLARK, Mitchell. *Sounds of the Silk Road. Musical Instruments of Asia*. MFA Diagram Group. Musical Instruments of the World. Paddington Press, Estados Unidos & Canada. 1978, 320 pp.
- COGDELL DJEDJE, Jacqueline, *Turn up the Volume! A Celebration of African Music*. UCLA/Fowler Museum of Cultural History, Estados Unidos, 1999, 363 pp.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo (coautor), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Asociación de editores españoles/Patria, México, 1999, 10 vol.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo, “El arpa planeca”. *Signos. El arte y la investigación*, s.n. (1988), 187-193 pp.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo, “Huellas sonoras, instrumentos musicales y objetos sonoros en México”, en Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical en México*. Dirección General de Culturas Populares/Conaculta, México, 2009, pp. 253-270.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo, “La colección de instrumentos musicales del CENIDIM”. *Bibliomúsica. Revista de documentación musical*, 7 (enero-abril, 1994), pp. 49-54.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo, “La música de la región planeca”, en Álvaro Ochoa Serrano (coord.), *Michoacán. Música y Músicos*. Colegio de Michoacán/Gobierno del estado de Michoacán, México, 2007, pp. 90-105.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo, “Las flautas de tres hoyos de obturación en México”. *Signos. El arte y la investigación*, s.n. (1989), 137-150 pp.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo, *Atlas cultural de México*. SEP/INAH/Planeta, México, 1985, tomo 11: música, 190 pp.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo y Sagredo, José Luis, “Los instrumentos musicales, rico entramado del arte popular mexicano”, en Museo de Arte Popular, *Arte del pueblo, manos de Dios*. CONACULTA/Landucci, México, 2004, 558 pp.
- DOURNON, Geneviève, *Guide for Collection of Traditional Musical Instruments*. The UNESCO Press, Switzerland, 1981, 108 pp.
- EMSHEIMER, Ernst y Stockmann, Erich, *Handbuch der Europäischen Volksmusik-Instrumente. Tschechoslowakei (Kunz, Ludvik)*. Deutscher für Musik, Leipzig, 1974, 186 pp.
- FONTANA, Eszter et al., *Martin und Johann Christian Hoffmann. Geigen-Und Lautenmacher des Barock*. Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig, 2015, 455 pp.
- HOOD, Mantle, *The Ethnomusicologist*. Mc Graw-Hill, Los Ángeles, 1971, 386 pp.
- KAUFMAN SHELEMAY, Kay. *Ethnomusicology. History, Definitions and Scope*. Garland Publishing, Estados Unidos, 1992, 337 pp.
- KENDALL, Alan, *The World of Musical Instruments*. Hamlyn, Londres, 1972, 128 pp.
- MONTAGU, Jeremy, *The World of Romantic and Modern Musical Instruments*. David & Charles, Londres, 1981, 136 pp.
- MUNROW, David, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford University Press, Londres, 1977, 95 pp.
- Musik Instrumenten Bauer. Schweiz. Makers of Musical Instruments*. Sinfonima, Vaduz, 2012, 120 pp.
- RAULT, Lucie, *Musical Instruments. A Worldwide Survey of Traditional Music-Making*. Thames & Hudson, Italia, 2000, 232 pp.
- SACHS, Curt, *The History of the Musical Instruments*. Vail-Ballou Press, New York, 1940, 505 pp.
- SCHWAARTZ, H. W., *The History of Musical Instruments*. Garden City Publishing Co., Nueva York, 1938, 365 pp.
- WANG, Sichu Por, *Los instrumentos musicales chinos*. Ministerio de Cultura de la República Popular de China, s.f., 95 pp.
- XIAO, Mei et al., *The Musical Arts of Ancient China*. The University of Hong Kong, China, 2001, 152 pp.

NUEVAS MIRADAS A LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES DE SAMUEL MARTÍ

GONZALO SÁNCHEZ SANTIAGO

INTRODUCCIÓN

384 |

A inicios de la primavera de 1975, el etnomusicólogo Samuel Martí de origen mexicano-estadounidense emprendió un viaje a la ciudad de Taxco con la finalidad de realizar una investigación de campo en esa porción del estado de Guerrero; sin embargo, una afectación al corazón le impidió cumplir su cometido y se vio obligado a trasladarse a Tepoztlán, Morelos, lugar en donde dejó de existir un 28 de marzo.¹ A raíz del fallecimiento de Martí, su viuda, la pianista de origen sueco Gunhild Nilsson-Martí, donó la colección de instrumentos musicales al Museo Regional de Oaxaca (hoy Museo de las Culturas de Oaxaca) dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En este trabajo dilucido las motivaciones que dieron lugar a la conformación de la colección Samuel Martí, muestro algunos ejemplos relevantes y finalmente hago referencia a un proyecto curatorial reciente que ofrece una lectura renovada a la colección de uno de los pioneros de la investigación arqueomusicológica en México y Latinoamérica.

SAMUEL MARTÍ, BREVES DATOS BIOGRÁFICOS

Samuel Martínez Uribe, nació en la ciudad de El Paso, Texas, en 1906, era hijo de padres mexicanos y contaba con la doble nacionalidad; no obstante, una ley emitida después de la Segunda Guerra Mundial lo obligó a renunciar a una de sus nacionalidades y eligió ser mexicano y optó porque su apellido fuera Martí, en referencia al héroe cubano José Martí. De joven realizó estudios de violín en su ciudad natal y desde temprana edad mostró sus habilidades como ejecutante; hay algunas notas publicadas en el periódico *El Paso Herald* (25 de marzo de 1924) en el que se menciona que recibió el apoyo de sus compañeros de secundaria para continuar con sus estudios musicales.² En 1925 viajó a la ciudad de Chicago para realizar estudios de perfeccionamiento, primero en el Conservatorio Bush y de 1926 a 1928 en el

¹ Robert Stevenson, "Samuel Martí, etnomusicólogo". *Heterofonía*, 60 (mayo-junio, 1978), p. 3.

² *Ibid.*, p. 4.

Chicago Musical College.³ Como violinista Martí realizó giras en Estados Unidos y del norte de México. En la década de 1930 viajó a la Ciudad de México para presentarse como concertista y en 1936 fundó en la ciudad de Mérida la Orquesta Sinfónica de Yucatán en la que fungió como su primer director. En esta primera etapa de su carrera se dedicó a dar conciertos y más adelante con quien fuera su esposa, la pianista Gunhild Nilsson, fundó en 1946 *Conciertos Martí*, una agencia dedicada a la difusión de la música de concierto misma que funcionó hasta 1957.⁴

Hacia finales de la década de 1930 Samuel Martí dio un giro radical en su carrera como concertista, se interesó en las culturas mesoamericanas y realizó estudios de antropología y arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México. En 1954, fungió como director técnico y curador de una exposición de instrumentos prehispánicos en el antiguo Museo Nacional de Antropología (ubicado en la calle de Moneda, en el Centro Histórico de la Ciudad de México).⁵ De esta exhibición se derivó la publicación de la *Guía de la sala de música prehispánica* auspiciada por el referido museo.⁶ De hecho, esta obra es el antecedente del libro *Instrumentos musicales precortesianos* editado en 1955 por el INAH y que se convertiría por muchos años en un referente para los estudiosos de la música prehispánica.⁷ Este libro contó con una segunda edición en 1968.⁸

En esta segunda etapa, ahora como etnomusicólogo, Martí se dedicó a documentar numerosos instrumentos musicales prehispánicos que le permitieron conformar un panorama sobre el desarrollo musical en Mesoamérica. De forma paralela realizó investigación de campo en comunidades rurales de México con la finalidad de registrar las expresiones musicales. Martí partía de la idea de que en las culturas indígenas actuales se podrían ver elementos de la música prehispánica y de esta manera se podrían contrastar y validar las hipótesis generadas a partir del análisis de los instrumentos musicales arqueológicos, todo esto en el entendido de que habría una continuidad cultural desde el periodo de contacto y hasta mediados del siglo XX. En 1960 la Organización para los Estados Americanos le otorgó una beca para emprender investigaciones etnomusicológicas en países de Centro y Sudamérica, mismas que logró continuar en 1961 y 1962 gracias al patrocinio de la radio estatal canadiense.⁹

Para los fines de este trabajo, no entraré en detalles sobre la obra de Martí, sólo quiero comentar que fue el autor de numerosos artículos y libros publicados en México y en el extranjero. Sobresalen, por la calidad de su contenido y por su recepción en

385 |

³ E. Thomas Stanford, "Samuel Martí(nez)", en Lina Odena Güemes (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1988, tomo 10: *Los protagonistas (Díaz-Murillo)*, p. 524 [Biblioteca del INAH].

⁴ *Ibid.*

⁵ Irene Vázquez Valle, "Martí, Samuel", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2000, p. 226.

⁶ Museo Nacional de Antropología, *Guía de la sala de música prehispánica*. Museo Nacional de Antropología, México, 1954, pp. 15.

⁷ Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1955.

⁸ Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2.ª ed., 1968.

⁹ I. Vázquez Valle, *op. cit.*, p. 226.

el ámbito académico, algunos títulos como *Dances of Anahuac*,¹⁰ un ensayo elaborado en colaboración con la especialista en danza Gertrude Kurath, o *Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit* (*América antigua: la música de los indios en la época precolombina*), que forma parte de la prestigiosa serie Musikgeschichte in Bildern, Band II: Musik des Altertums (Historia de la música en imágenes, volumen II), publicada en la ciudad de Leipzig, Alemania, en 1970. El manuscrito original fue escrito en inglés y traducido al alemán.¹¹ Este libro fue muy bien recibido en el ámbito académico y se considera la contribución más importante de Samuel Martí, porque da un panorama muy completo y preciso —hasta ese momento— sobre la música en las culturas precolombinas.

LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES

A lo largo de su carrera como investigador de las culturas musicales de Mesoamérica, Samuel Martí logró conformar una importante colección de instrumentos musicales provenientes de diferentes regiones de México y algunos de Centro y Sudamérica. Quiero aclarar que para ese entonces no estaba penalizada la comercialización de los bienes arqueológicos, por lo que numerosos intelectuales, artistas, abogados, médicos, etc., lograron conformar importantes colecciones de arte precolombino.

386 | Martí fue conformando su colección de forma paralela a su investigación de campo principalmente en comunidades rurales de México. Él trataba de encontrar un hilo conductor que uniera el pasado musical con las expresiones musicales indígenas contemporáneas. Fue así, que durante sus viajes de campo Martí aprovechaba para adquirir instrumentos musicales y de esta manera logró reunir una colección de 89 instrumentos, además de tres esculturas cerámicas que representan músicos. La mayoría son instrumentos musicales arqueológicos y otros son réplicas o modelos experimentales, sobre éstos últimos comentaré más adelante. Todos son aerófonos y corresponden a la familia de las flautas, algunos presentan configuraciones vasculares y otros son de cámara tubular. La procedencia es diversa, así como la temporalidad; hay especímenes del occidente de México, del área maya, Oaxaca, el Altiplano Central y Veracruz, y en un listado de 1971 se enumeraban algunos instrumentos de origen sudamericano que posiblemente fueron descartados de la colección antes de su donación al INAH.¹² En vista de que no es posible mostrar todos los instrumentos, presento una selección de ejemplos que en mi opinión son los que más despertaron el interés de Martí por sus características organológicas.

¹⁰ Samuel Martí y Gertrude Prokosch Kurat, *Dances of Anahuac: The Choreography and Music of Precortesian Dances*. Aldine Publishing Company, Chicago, 1964 [Viking Fund Publications in Anthropology, 38].

¹¹ Samuel Martí, *Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970 [Musikgeschichte in Bildern, Band II: Musik des Altertums, Lieferung, 7].

¹² Evelyn Weiss Mariani, *Samuel Martí (1906–1975) A Mexican Ethnomusicologist: His work, Theses and Contributions* (dir. Dale J. Bonge). Michigan State University, Ann Arbor, 1995, p. 262. [Tesis de doctorado].

AERÓFONO DE MUELLE DE AIRE O “CLARINETE MAYA”

Uno de los ejemplos más sobresalientes de la colección es un aerófono de muelle de aire procedente de la Isla de Jaina, Campeche (figura 1). Acústicamente hablando, este tipo de instrumentos son muy interesantes toda vez que el sonido se genera cuando el aire ingresa por el canal tubular y se dirige a la cámara principal; dado que ésta permanece cerrada, el aire no tiene otra salida más que el resonador globular que a su vez actúa como un resorte de masa de aire.¹³ Éste se contrapone con el aire entrante creando una dinámica compleja de reflexiones, refracciones y sonidos acompañados de ruido (turbulencia), luego estas ondas pasan por una cámara tubular que permite modificar la altura de sonido a través de uno o dos orificios de digitación. Su sonido se caracteriza por su timbre nasal, similar a un oboe o un clarinete, por lo que algunos autores los han denominado como “clarinetes mayas”;¹⁴ no obstante, carecen de lengüeta.¹⁵ Sobre esta particularidad, el ingeniero Roberto Velázquez Cabrera proponía que el timbre se debe a que la separación entre los orificios de la salida del aeroducto tubular y el bisel circular del resonador globular es más estrecha en comparación con la que presentan los llamados “silbatos de la muerte”. El resultado es “un grupo de frecuencias más fuertes que se pueden percibir casi como un tono, porque tienen mayor calidad de sonido (factor Q), aunque siempre con componentes de ruido, pero de menor intensidad”.¹⁶



FIGURA 1. Izquierda: aerófono de muelle de aire procedente de Jaina, Campeche. Cultura maya, Clásico Tardío (600-900 d.C.), Museo de las Culturas de Oaxaca, no. cat. CMROA 3459, 16.5 x 5 x 5.9 cm. Derecha: vista del mecanismo interno a partir de una radiografía. 1) aeroducto, 2) cámara principal, 3) resonador, 4) cámara tubular y 5) orificio de digitación. [Fotografía y dibujo: Gonzalo Sánchez S.].

¹³ Roberto Velázquez Cabrera, “Generador de ruido bucal de ilmenita”. *Arqueología*, 40 (enero-abril, 2009), p. 75 [En línea]: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/articulo:10739 [Consulta: 4 de septiembre, 2020].

¹⁴ Juan Guillermo Contreras Arias, *Atlas cultural de México: música*. Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Editorial Planeta, México, 1988, p. 62.

¹⁵ Los audios pueden escucharse en CENIDIM, *Foro Nacional de Investigación y Documentación Musical*. CENIDIM INBAL, México, 2020, 116 min. [Video en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=YFJMW6uz9cQ> (entre 53:15 y 1:08:12 aparecen los ejemplos de instrumentos musicales).

¹⁶ R. Velázquez Cabrera, *op. cit.*, p. 76.

Desde el punto de vista iconográfico varios de estos aerófonos de muelle de aire están decorados con efigies de aves, felinos o deidades del panteón maya. El ejemplar de la colección Martí muestra un ave de pico ancho, alas a los costados y con las patas hacia atrás. El pico ancho y las alas ligeramente curvadas sugieren que se trata del ave sobrenatural conocida en la imaginería maya como la Deidad Ave Principal, la cual desarrolló un importante papel en los antiguos mitos mayas asociados con los inicios del mundo y estrechamente relacionado con el oficio de los gobernantes.¹⁷ Sobre los contextos arqueológicos, parece que estos instrumentos se utilizaron en espacios domésticos de la elite o en contextos funerarios durante el periodo Clásico Tardío (300-900 d.C.).¹⁸

FLAUTAS DEL OCCIDENTE DE MÉXICO

Las flautas de Colima muestran como elemento distintivo una larga cámara tubular con cuatro orificios de digitación. Pueden tener configuraciones sencillas o dobles. En ambos casos generan un timbre intermitente, como si produjeran un vibrato, y esto se debe a que la salida del aeroducto está parcialmente tapada por un capuchón.¹⁹ Esta singularidad tímbrica pudo ser aprovechada por los ejecutantes de estos aerófonos para lograr pasajes expresivos. De las tres flautas de un solo tubo que hay en la colección Martí destaca una por ser la de mayores dimensiones (34 centímetros) y con ella es posible tocar las frecuencias fundamentales y obtener los sonidos armónicos (figura 2). En tanto que las cinco flautas dobles tienen la particularidad de generar pulsaciones o batimientos que les otorgan una coloratura tímbrica muy singular (figura 3). Hay esculturas provenientes también del occidente de México en las que se observa a un músico tocando flautas dobles con una sola mano, por lo que es posible que se produjeran sonidos multifónicos. Estas flautas, tanto las de un solo tubo como las dobles son del estilo Comala que cronológicamente corresponde con la cultura de tumbas de tiro, entre 300 a.C. y 600 d.C.²⁰

388 |

¹⁷ Lucia R. Henderson, Sylvan C. y Pamela Coleman, “Deity Figure: 3rd-6th century”. The MET Art Collection, s.f., [En línea]: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/3132622015> [Consulta: 09 de septiembre, 2020].

¹⁸ Vanessa Rodens y Gonzalo Sánchez Santiago, “Aerófonos mayas prehispánicos con mecanismo acústico poco conocido”, en Francisca Zalaquett R., Martha Ilia Nájera C. y Laura Elena Sotelo S. (eds.), *Entramados sonoros de tradición mesoamericana: identidades, imágenes y contextos*. UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2014, pp. 65-68.

¹⁹ J. G. Contreras Arias, *op. cit.*, p. 57.

²⁰ Cfr. Iván José Pelayo Sánchez, *Aerófonos y objetos productores de sonido en el occidente de México. Un estudio sobre las capacidades sonoras funcionales y religiosas en instrumentos musicales* (dir. Luis Arturo Jiménez Medina). Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2016, pp. 191, 193 y 203 [Tesis de doctorado].



FIGURA 2. Flauta con capuchón procedente de Colima. Culturas de tumbas de tiro (300 a.C.-600 d.C.), Museo de las Culturas de Oaxaca, no. cat. CMROA 3424, 2.7 x 3.6 x 33.6 cm [Fotografía: Gonzalo Sánchez S.].

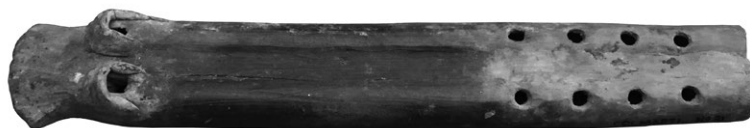


FIGURA 3. Flauta doble con capuchón procedente de Colima. Cultura de tumbas de tiro (300 a.C.-600 d.C.), Museo de las Culturas de Oaxaca, no. Cat. CMROA 3441, 2.5 x 3.7 x 24.5 cm. [Fotografía: Gonzalo Sánchez S.].

FLAUTA CÓNICA

También de la región del occidente de México procede una interesante flauta de configuración cónica con seis orificios de digitación, embocadura de tapón y un aeroducto estrecho que permite la emisión de sonidos perfectamente claros (figura 4). Susan Rawcliffe nota que estos aerófonos son una especie de transición entre una cámara tubular y vascular.²¹ El ejemplar de la colección Martí tiene además dos orificios en la parte posterior que seguramente sirvieron para colocar un hilo y suspender la flauta. Si bien el espécimen no está completo, aún es posible escuchar los sonidos y apreciar su cualidad tímbrica. Al momento de insuflar con mayor presión se anula el sonido y no es posible obtener sonidos armónicos. La flauta incluye la inscripción “Valle de México 1956”; no obstante, por comparación estilística es posible relacionarla con un aerófono procedente de Chupícuaro (800-300 a.C.) que forma parte de la colección del Fowler Museum de la Universidad de California, Los Ángeles.²² Una flauta del mismo tipo fue hallada en años recientes en el sitio arqueológico Palacio de Ocomoco en Oconohua, municipio de Etzatlán, Jalisco;²³ lo cual apoya el argumento de que la flauta de la colección Martí procede más bien del occidente y no del Valle de México.

389 |



FIGURA 4. Flauta cónica con embocadura interna procedente del occidente de México, Protoclásico (100-200 d.C.), Museo de las Culturas de Oaxaca, no. cat. CMROA 3477, 3.3 x 2.6 x 11.2 cm. [Fotografía: Gonzalo Sánchez S.].

²¹ Susan Rawcliffe, “Eight West Mexican flutes in the Fowler Museum”. *The World of Music*, 49, 2 (2007), p. 52.

²² *Ibid.*, pp. 45-46.

²³ I. J. Pelayo Sánchez, *op. cit.*, 275.

OCARINAS ANTROPOMORFAS DEL ISTMO DE TEHUANTEPEC

En la colección hay tres ocarinas en forma de figuras humanas erguidas, ataviadas con máscaras de ave y que muestran una elongación de la cabeza. Estas ocarinas son de diferentes tamaños, cada una tiene tres orificios de digitación, dos al frente y uno atrás, además de dos orificios para atravesar un hilo para llevarlas suspendidas del cuello. Dado que son de diferentes tamaños es posible que hayan conformado un pequeño ensamble (figura 5). Si bien se desconoce la procedencia exacta (en las ocarinas sólo tiene la inscripción “Istmo de Tehuantepec”), podemos inferir que fueron sustraídas de un entierro o una tumba dado el buen estado de conservación que presentan. Ocarinas similares se han hallado en el área de Ixtepec, Oaxaca, en el sur del Istmo de Tehuantepec; por lo que es posible fechar los ejemplares de la colección Martí para el Preclásico Tardío (100 a.C.-100 d.C.). Desde el punto de vista iconográfico, la figura plasmada parece aludir al Dios del Maíz, una entidad con fuerte presencia en la imaginería de esa época en la Costa de Chiapas, el área maya y el Istmo de Tehuantepec.²⁴



FIGURA 5. Ocarinas antropomorfas del Istmo de Tehuantepec. Cultura mixe-zoque, Preclásico Tardío (100 a.C.-100 d.C.), Museo de las Culturas de Oaxaca, no. cat. CMROA 3458 (arriba izq.), 16 x 6.9 x 4.4 cm; CMROA 3456 (arriba der.), 16.6 x 8 x 5 cm; CMROA 3467 (abajo), 11 x 4.9 x 3.7 cm. [Fotografías: Gonzalo Sánchez S.].

²⁴ Gonzalo Sánchez Santiago, *Las culturas musicales del Oaxaca prehispánico: una perspectiva desde la etapa de las aldeas hasta las ciudades-Estado (1400 a.C.-1521 d.C.)* (dir. Robert Markens). Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 95-100 [Tesis de doctorado] [En línea]: <http://132.248.9.195/ptd2016/abril/0743765/Index.html> [Consulta: 05 de septiembre, 2020].

FLAUTAS DEL POSCLÁSICO

Para el Posclásico Tardío (1200-1521 d.C.) en varias regiones de Mesoamérica se propagó un tipo de flauta asociada a la cultura material de los pueblos nahuas. Estos aerófonos se reconocen por un aeroducto largo y plano, una cámara tubular (o cónica) con cuatro orificios de digitación y en ocasiones con pabellón en el extremo distal el cual incluye decoraciones fitomorfas, zoomorfas o antropomorfas. La boca sonora está delimitada por diques a manera de aplicaciones al pastillaje que encausan la corriente de aire hacia el filo (figura 6). Flautas con esta morfología aparecen en algunas fuentes documentales del siglo XVI, por ejemplo en las láminas del libro II del *Códice Florentino*. Dada esta correspondencia entre los especímenes arqueológicos y las imágenes en los documentos, Martí sugirió que estos instrumentos eran los que se utilizaban en el ritual de Tóxcatl,²⁵ una fiesta correspondiente a la veintena 5 en el calendario mexica dedicada a Tezcatlipoca y Huitzilopochtli en la que durante un año los cautivos personificaban a estas deidades.²⁶ El que representaba a Tezcatlipoca iba ataviado como el dios, vivía con todos los lujos posibles y era entrenado para tocar la flauta, acción que llevaba a cabo por las calles acompañado de flores y humo. El día del sacrificio, el cautivo ascendía a las escaleras del templo y rompía una a una las flautas que había utilizado durante su entrenamiento, esto como antesala del evento y de la extracción de su corazón para ofrendarlo al sol.²⁷ En la colección Martí existen cinco ejemplares de flautas tipo mexicas o nahuas que sugieren el interés de Martí por estos ejemplares; sus sonidos destacan por la precisión y su registro agudo.

391 |



FIGURA 6. Flauta estilo nahua con pabellón fitomorfo. Cultura nahua, Posclásico Tardío (1200-1521 d.C.), Museo de las Culturas de Oaxaca, no. cat. CMROA 3431, 4 x 4.5 x 16.2 cm [Fotografía: Gonzalo Sánchez S.].

RÉPLICAS O MODELOS EXPERIMENTALES

Llegamos a un punto que ha generado debate, sobre todo en el campo de la arqueología. Quizá muchos desconozcan que la colección de Martí reúne un aproximado de 28 instrumentos musicales que no son arqueológicos; es decir, que son réplicas o modelos experimentales, otros prefieren llamarles ‘piezas falsas’. Efectivamente, cuando

²⁵ S. Martí, *Instrumentos musicales...*, 2.^a ed., pp. 161-175.

²⁶ Enrique Vela y María Nieves Noriega de Autrey, “3 Ácatl/2015: el calendario mexica y el calendario actual”. *Arqueología Mexicana*, E59 (2014), p. 42.

²⁷ S. Martí, *Instrumentos musicales...*, pp. 161-175.

revisé por primera vez la colección noté que varios de estos instrumentos mostraban rasgos que diferían de lo que conocemos de la organología prehispánica (materia prima, técnicas de manufactura, decoración, etc.). Sin embargo, más que un aspecto sombrío en el legado de Martí, me parece que hay que considerarlo como parte de sus intereses como investigador. Desafortunadamente no hay documentación —o ésta no se conserva— sobre las réplicas, pero podemos especular un poco y pensar en algunas posibilidades. La primera es que estas piezas fueron mandadas a hacer por el propio Martí para hacer experimentaciones acústicas; otra posibilidad es que hayan sido regalos que la gente le hacía cuando visitaba las comunidades; y una más, que a sabiendas de que eran instrumentos artesanales Martí los adquirió a manera de curiosidad o con la intención de averiguar una posible continuidad entre los instrumentos arqueológicos y los artesanales.

Llama la atención que de este grupo de réplicas es posible reconocer por lo menos a tres o tal vez cuatro artesanos; hay elementos como el tipo de pasta, engobe y decoraciones que pudieran ser diagnósticos de un gremio de artesanos. Un caso bastante interesante es el de un lote conformado por tres flautas sencillas, tres dobles y un silbato doble, todos de pasta gris. En una de sus publicaciones Martí comentaba que este conjunto de instrumentos habían sido hallados de forma fortuita en una tumba en Xochipala, Guerrero,²⁸ pero hay elementos —la forma, el peso y la decoración— que despiertan dudas acerca de su antigüedad; a pesar de esto, desde la perspectiva organológica son instrumentos interesantes, sobre todo las flautas y el silbato doble.

Otro caso interesante es el de una réplica de la flauta triple de Tenenexpan, Veracruz, que tiene inscrito el nombre de Jorge Dájer, un compositor e investigador de la música precolombina que se adentró en la elaboración de réplicas de instrumentos con la familia Cortés de Santa Cruz de Arriba, Texcoco, Estado de México. Posiblemente esta pieza fue un encargo de Martí a Dájer. Otra pieza que también llama la atención es la réplica de un fragmento de una flauta triple procedente de Tres Zapotes, Veracruz, y que forma parte de las colecciones del Museo Nacional de Antropología.

LA COLECCIÓN MARTÍ EN OAXACA

Una pregunta que salta en primera instancia es por qué la viuda de Martí donó la colección a Oaxaca. Si rastreamos un poco, el estado de Oaxaca no era ajeno a Martí ya que realizó grabaciones de campo en regiones como la Mixteca, el Valle de Oaxaca y el Istmo de Tehuantepec; además de que conocía los principales sitios arqueológicos como Monte Albán, Mitla y Zaachila y desde luego que conoció las colecciones provenientes de Oaxaca que se resguardan en el Museo Nacional de Antropología. Si recordamos, la esposa de Martí era pianista y, por comunicación personal de la maestra Cecilia Winter (pianista y organista estadounidense radicada en Oaxaca), sabemos que la señora Gunhild Nilsson frecuentaba la ciudad de Oaxaca para participar en conciertos y conocía a la gente del ámbito cultural de aquella ciudad. En uno

²⁸ *Ibid.*, pp. 219-222.

de esos viajes, ella se enteró de la próxima apertura del Museo Regional de Oaxaca en el exconvento de Santo Domingo de Guzmán y vio una oportunidad para que dicho recinto alojara la colección de quien fuera su esposo. Por las investigaciones de la doctora Evelyn Weiss Mariani sabemos que la señora Nilsson realizó las gestiones ante el Centro Regional Oaxaca del INAH y en 1976 se concretó la donación.²⁹

La principal condición que la señora Nilsson puso para llevar a cabo dicha donación era que la colección se exhibiera al público de forma permanente. Así, en septiembre de 1977 se inauguró una exposición temporal (que duró sólo un mes) en la que se mostró toda la colección de instrumentos musicales de Martí; una vez concluida pasó a las bodegas del museo. En 1982 se exhibió nuevamente, esta vez por un periodo más amplio, de tres años, y fue incluida en la *Guía del Museo* en la que se le explicaba al visitante algunos pormenores de las salas de arqueología y etnografía, y de paso también algunos detalles sobre la colección de Martí.³⁰ En 1985 se retiró la colección para quedar resguardada por más de 30 años en el Depósito de Colecciones del Museo Regional. En años posteriores la señora Nilsson realizó varios viajes a Oaxaca para verificar el estatus de la colección y el personal del museo argumentaba que debido a los trabajos de remodelación de las salas no era posible exhibirla nuevamente. Aquí abro un breve paréntesis para comentar que para algunos arqueólogos la colección Martí no iba acorde con la propuesta museográfica del Museo Regional e incluso se le llegó a considerar como un lote de piezas falsas por la presencia de las réplicas a las que ya me he referido. Considero que esta apreciación sirvió de argumento para mantener la colección en el Depósito de Colecciones por varios años.

393 |

NUEVAS MIRADAS A LA COLECCIÓN

Desde algunos años había elaborado un proyecto para exhibir nuevamente la colección de Samuel Martí y fue hasta mayo de 2019 en que, gracias a una colaboración entre el Museo de las Culturas de Oaxaca, la Fonoteca del INAH y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se logró concretar el proyecto. La exposición la intitulamos *Heterofonías del pasado en la colección Samuel Martí*, retomando precisamente el concepto de heterofonía que al parecer es uno de los rasgos de las culturas musicales mesoamericanas. El objetivo de la exhibición fue mostrar los instrumentos, pero tratando de contextualizarlos con los intereses de investigación de Martí, con su faceta como etnomusicólogo, como promotor cultural y como arqueólogo; todo esto complementado con una selección de sus principales publicaciones y fonogramas.³¹ Para la exposición realizamos una sonorización de la sala que incluyó los sonidos de los instrumentos exhibidos y una selección de grabaciones de campo del propio Martí. Intentamos que de manera integral la exposición fungiera como una ventana

²⁹ E. Weiss Mariani, *op. cit.*, p. 263.

³⁰ Instituto Nacional de Antropología e Historia, *Guía del Museo Regional de Oaxaca*. Oaxaca, Centro Regional Oaxaca INAH, 1982, p. 9.

³¹ Gonzalo Sánchez Santiago. *Heterofonías del pasado en la colección Samuel Martí. Catálogo de exposición*. Museo de las Culturas de Oaxaca/Instituto Nacional de Antropología e Historia, Oaxaca, 2020 [En línea]: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/libro%3A752 [Consulta: 14 de septiembre, 2020].

a las culturas musicales de Mesoamérica a través de la mirada y escucha de Samuel Martí y que al mismo tiempo fungiera como un homenaje a uno de los pioneros de la arqueomusicología y etnomusicología en México.

COMENTARIOS FINALES

La revisión a la colección Samuel Martí nos ha permitido adentrarnos a conocer una parte del legado de este connotado investigador y hacer una documentación más precisa de la misma. A partir de esta primera aproximación podemos deducir que a Martí le interesaba conocer detalles sobre la acústica y las cualidades tímbricas de los instrumentos; interés que le permitió ser muy enfático en buscar piezas que dieran cuenta de los rasgos más representativos de las regiones de Mesoamérica. Esta visión desde la arqueomusicología se contrapunteaba con la etnografía musical, que él mismo realizaba para crearse una visión panorámica de las culturas musicales antiguas y contemporáneas. Desde una perspectiva curatorial y de difusión, esta investigación ha permitido proponer una lectura renovada a la colección, tomando en cuenta los intereses de investigación y el contexto de la época, y de alguna manera contrarrestar aquella idea que se formó entre el gremio arqueológico y que indirectamente afectó a la difusión de la colección Martí.

Aún faltan temas por abordar, por ejemplo, los registros iniciales de la colección dan cuenta de más de 90 instrumentos; sin embargo, cuando se hizo la donación al Museo Regional de Oaxaca varios de estos instrumentos ya no formaban parte de la colección. Una posible explicación sea que algunos de estos ejemplares fueron regalados a amigos de Martí; sin embargo, hace falta averiguar con más detalle.

Para finalizar, hay que agregar que rastrearle la pista a la colección nos ha permitido comprender y valorar la contribución de este investigador multifacético. En su archivo personal, que está bajo resguardo de la Fonoteca del INAH, hay documentos que dan cuenta de que Samuel Martí era un incasable promotor cultural, hizo composiciones musicales (que desafortunadamente no se conservan), realizó guiones para obras de teatro y para programas de radio, y dejó varios manuscritos inéditos; entre ellos un *Diccionario de música, danza y teatro precolombino* y un texto intitulado *Iniciación a la música*. Vale la pena mencionar que tuvo su faceta de arqueólogo cuando en la década de 1960 descubrió y dirigió excavaciones en el sitio Diquiyú, ubicado en las montañas de la Mixteca Baja, al noroeste de estado de Oaxaca. Como hemos visto, aquella idea que teníamos de Martí sólo como el autor de un libro queda por mucho superada.

REFERENCIAS

- CENIDIM, *Foro Nacional de Investigación y Documentación Musical*. CENIDIM/INBAL, México, 2020, 116 min. [Video en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=YFJMW6uz9cQ>
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo, *Atlas cultural de México: música*. Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Editorial Planeta, México, 1988, 190 pp.
- HENDERSON, Lucia R., C. Sylvan y Coleman, Pamela, “Deity Figure: 3rd-6th century”. The MET Art Collection, s.f. [En línea]: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/3132622015> [Consulta: 9 de septiembre, 2020].
- Instituto Nacional de Antropología e Historia, *Guía del Museo Regional de Oaxaca*. Oaxaca, Centro Regional Oaxaca INAH, 1982, 18 pp.
- MARTÍ, Samuel, *Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1970, 196 pp. [Musikgeschichte in Bildern, Band II: Musik des Altertums, Lieferung 7].
- MARTÍ, Samuel, *Instrumentos musicales precortesianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1955, 227 pp.
- MARTÍ, Samuel, *Instrumentos musicales precortesianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2.ª ed., 1968, 378 pp.
- MARTÍ, Samuel, y Kurat, Gertrude Prokosch, *Dances of Anahuac: The Choreography and Music of Precortesian Dances*. Aldine Publishing Company, Chicago, 1964, 251 pp. [Viking Fund Publications in Anthropology, 38].
- PELAYO SÁNCHEZ, Iván José, *Aerófonos y objetos productores de sonido en el occidente de México. Un estudio sobre las capacidades sonoras funcionales y religiosas en instrumentos musicales* (dir. Luis Arturo Jiménez Medina). Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2016, 361 pp. [Tesis de doctorado].
- RAWCLIFFE, Susan, “Eight West Mexican flutes in the Fowler Museum”. *The World of Music*, 49, 2 (2007), pp. 45-65.
- RODENS, Vanessa y Sánchez Santiago, Gonzalo, “Aerófonos mayas prehispánicos con mecanismo acústico poco conocido”, en Francisca Zalaquett R., Martha Ilia Nájera C. y Laura Elena Sotelo S (eds.), *Entramados sonoros de tradición mesoamericana: identidades, imágenes y contextos*. UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2014, pp. 51-70.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Gonzalo, *Heterofonías del pasado en la Colección Samuel Martí. Catálogo de exposición*. Museo de las Culturas de Oaxaca/Instituto Nacional de Antropología e Historia, Oaxaca, 2020, 38 pp. [En línea]: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/libro%3A752 [Consulta: 14 de septiembre, 2020].
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Gonzalo, *Las culturas musicales del Oaxaca prehispánico: una perspectiva desde la etapa de las aldeas hasta las ciudades-Estado (1400 a. C.-1521 d. C.)* (dir. Robert Markens). Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, 418 pp. [Tesis de doctorado] [En línea]: <http://132.248.9.195/ptd2016/abril/0743765/Index.html> [Consulta: 5 de septiembre, 2020].
- STANFORD, E. Thomas, “Samuel Martí(nez)”, en Lina Odena Güemes (coord.), *La antropología en México. Panorama histórico*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1988, tomo 10: *Los protagonistas* (Díaz-Murillo) [Biblioteca del INAH].
- STEVENSON, Robert, “Samuel Martí, etnomusicólogo”. *Heterofonía*, 60 (mayo-junio, 1978), pp. 3-5.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, “Martí, Samuel,” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2000, p. 226.
- VELA, Enrique y Nieves Noriega de Autrey, María, “3 Ácatl/2015: el calendario mexica y el calendario actual”. *Arqueología Mexicana*, E59 (2014), pp. 8-90.
- VELÁZQUEZ CABRERA, Roberto. “Generador de ruido bucal de ilmenita”. *Arqueología*, 40 (enero-abril, 2009), pp. 71-95 [En línea]: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/articulo:10739 [Consulta: 04 de septiembre, 2020].
- WEISS MARIANI, Evelyn, *Samuel Martí (1906-1975) A Mexican Ethnomusicologist: His work, Theses and Contributions* (dir. Dalef J. Bonge). Michigan State University, Ann Arbor, 1995, 350 pp. [Tesis de doctorado].

LA PRIMERA APARICIÓN DE CUITLÁHUAC EN EL HORIZONTE ARTÍSTICO MEXICANO

SAMUEL MÁYNEZ CHAMPION

INTRODUCCIÓN

Resulta difícil de creer que dentro del corpus melodramático y dramático nacional no haya existido jamás ninguna obra que celebre la gesta del Señor de Itztapalapan, décimo regidor de México-Tenochtitlán y único vencedor de las huestes invasoras hispanas. Semejante ausencia ha sido, sin lugar a duda, producto del apocamiento y desinterés de los creadores nativos para acercarse a una figura histórica sobre la que, ciertamente, no abunda información biográfica.

396 | Más extraña resulta la omisión, al considerar que sí se han producido muchas creaciones autóctonas alrededor de Cuauhtémoc y Nezahualcóyotl; sobre el primero existe obra escultórica, gráfica, poética, novelística, pictórica, dramática y musical, con poemas sinfónicos, marchas y la ópera del 1871, compuesta por el doctor Aniceto Ortega; y sobre el segundo hay obras de teatro, esculturas, obra gráfica, valses, canciones y dos óperas, la de Gustavo E. Campa y la de Roberto Téllez Oropeza que no se ha estrenado.

La situación es aún más desconcertante con respecto a Motecuhzoma II, puesto que se conoce la existencia de 32 creaciones que llevan su nombre, entre *drammi per musica*, óperas, tragedias líricas, marchas, canciones, músicas incidentales, melólogos, ballets y bandas sonoras,¹ que han sido producto de la mirada extranjera —europea y norteamericana— que ha caracterizado al tendencioso acercamiento a los personajes y los hechos históricos del México precortesiano a lo largo de los siglos.

En ese sentido, es de subrayar que apenas en 2006 surgió la primera refutación argumental sobre una ópera europea —el *dramma per musica Motezuma* de los clérigos venecianos Girolamo Giusti y Antonio Vivaldi— en la que se le dio un espacio a la réplica indígena sobre su subyugación.² A partir de ahora, es justo augurar que

¹ La lista completa puede consultarse en el libro *Vivaldi y la Conquista de México; una verdadera tragedia musical* de la autoría del redactor de este artículo. UNAM/Libros Proceso, 2019, pp. 118-120.

² Se trata de la ópera *Moteczuma II*, que el responsable de estas líneas realizó sobre las obras de Antonio Vivaldi.

se abrirá una nueva era de apropiaciones para que sean los connacionales quienes se encarguen de darles voz a los personajes fundacionales del México Antiguo.³

Merced a lo antedicho y llegadas las conmemoraciones por los 500 años de la Conquista, surgió por iniciativa de la Alcaldía de Itztapalapa, el encargo concreto para crear una obra melodramática que colmara, finalmente, el vacío que ha circundado a la figura de Cuitláhuac. La resultante se intitula *Cuitlahuáztzin*, acorde con el nombre provisto del sufijo referencial náhuatl, y es una cantata en tono épico para voces solistas, coro, bailarines, danzantes, grupo de instrumentos musicales prehispánicos, orquesta sinfónica y pantallas de gran formato. Su partitura corre por cuenta del compositor mexicano Samuel Zyman. La idea original y el libreto es obra del redactor de estas líneas y su traducción al náhuatl la realizó el doctor Patrick Johansson.

La praxis exige que se delimite primero la idea original para después armar el libreto, es el caso de especificar que esta fase se circunscribió a un trabajo de investigación exhaustivo sobre el personaje y su entorno para, a partir de ahí, construir un argumento que fuera verosímil y que no atentara contra la historia fáctica vista desde el enfoque mesoamericano. No es el caso de extenderse aquí sobre lo que fue el proceso de investigación, pero baste decir que no quedó fuente sin consultar de la que no pudiera extraerse material. Son de citar, por dar un ejemplo, los códices *Aubin*, *Borbónico*, *Borgia*, *Fiorentino*, *Laud*, *Matritense*, *Mendocino* y *Tovar* junto a todo lo que se ha publicado en forma de Crónicas, Cartas de Relación, biografías de los personajes involucrados y, las obligadas glosas sobre la Conquista, Clavijero, Díaz del Castillo, Durán, López de Gómara, Sahagún, etcétera. En cuanto a Cuitláhuac, es el caso de repetir que son mínimas las obras que han estudiado su trayectoria existencial. Hay tres opúsculos biográficos y una biografía novelada. Lo más reciente, aún en prensa, es el trabajo de Patrick Johansson, que será el más completo que se haya publicado hasta la fecha.

Con respecto a la partitura, se ha concebido como un retablo sonoro donde se plasma el entramado circunstancial del personaje protagónico en sus últimos meses de existencia, con énfasis en su oposición a permitir el arribo de los invasores y su comandancia de la refriega que los derrotó en la llamada Noche triste o Noche Victoriosa, según el enfoque con que se observe. Atendiendo a los pocos hechos conocidos, fue retratado como un héroe trágico que, aún a sabiendas de la imparable destrucción de su mundo, estuvo dispuesto a ofrendar la existencia. Con esto en mente, funge como un adalid de la defensa de los ecosistemas del planeta, ya que, incidentalmente, fue víctima de los estragos virales que asolan, hoy como entonces, el equilibrio de la vida humana.

Se le ha devuelto la palabra en su lengua materna, a él y a sus allegados, como elemento básico para reinsertarlos, vindicativamente, en el armazón anímico y conceptual de su ser; además de resolver con ello los eternos dislates lingüísticos del melodrama. Esta compleja operación no habría sido posible sin la autorizada labor del Dr. Johansson, quien no escatimó esfuerzos para que la visión indígena se

³ De hecho, ya está próxima a estrenarse una ópera sobre *Moteczubzoma II*, escrita —su letra y su música— por el compositor y literato mexicano Jesús Echevarría Román.

refractara nítida en la lengua náhuatl, sin menoscabo del original castellano. Vale la pena citar sus propias palabras:

Primero traduje literalmente los diálogos tal y como los consigna el libreto para no perder el sentido ni los matices expresivos que contenían. Hice luego una traducción de mi traducción, es decir, una ‘trans-formación’ del original castellano en los términos propios del náhuatl clásico y del lenguaje de los nobles, o *tecpillahtólli*, que usaban los señores mexicas en los albores del siglo XVI ... El carácter polisintético de la lengua del Anáhuac hace que las partes de lo que sería una frase en español se condensen en una palabra larga y compleja, difícil de pronunciar y de desmenuzar silábicamente para quienes tendrán que hablarla y cantarla. Busqué, por tanto, sinónimos o cambié los tiempos verbales para reducir su tamaño.

En lo que concierne a la presencia hispana, en la cantata se representa como una pesadilla ubicua que se cierne, implacable, sobre el horizonte existencial del indígena y su hábitat. Se pensó, ulteriormente, que la integración de los instrumentos musicales prehispánicos con la orquesta sinfónica europea proporciona el adecuado marco sonoro que el argumento presupone; amén de que con ello se coadyuva en la preservación de la amenazada cosmoacústica mesoamericana.

398 | No puede negarse el embrollo que implicó ceñirse a las divergentes fuentes históricas para tener un sólido sustento argumental, mas hasta donde es dado acertar, pudo sintonizarse la propuesta artística con el rigor que impone la historia; paradójicamente, la carencia de datos “duros” dio margen de maniobra, y a él se apeló para enaltecer la figura del héroe de la manera más verosímil posible. Se hurgó, también, dentro de la literatura indígena de los siglos XV y XVI, y se tuvo como modelo a la hora de componer los versos para ser cantados. Los personajes entonan esencias de los *yaocuicah*, o cantos de guerra, de los *miccacuicah*, o cantos fúnebres, e *icnocuicah*, o cantos tristes y de orfandad. De especial regocijo fue la inclusión del guerrero Temilótzin dentro de la trama argumental, a quien se pudo hacer que se expresara con sus propias imágenes poéticas. Los personajes “secundarios” son los *cihuacocoa* Tlilpotónqui y Matlazinctazin, Cuauhtémoc, la niña Tecuhichpo y un *amatlamátqui* o sabio encargado de consultar el espejo adivinatorio.

Tampoco fue fácil condensar los hechos acaecidos durante casi medio año —de finales de junio a principios de diciembre de 1520— en una acción teatral de una hora de duración, por lo que se recurrió a un trazo atemporal basado en la secuencia lógica de los acontecimientos por resaltar. El resultado acabará de afinarse con las aportaciones de la dirección escénica en concordancia con las propuestas de los artífices de las imágenes para ser proyectadas y de los encargados de vestuario y maquillaje. Se quiso, ya en un delirio de justa historicidad, proponer la aparición de águilas reales y de un perro *xoloitzcuintli*, por la importancia que tenían dentro de la cosmogonía prehispánica.

Para sintetizar, el trabajo emprendido se ancla en una lectura del hecho histórico que permite conocer lo anecdótico de “lo que fue” en un sentido más profundo, mediante el discurso sensible que el arte entraña. Es inevitable asentar que la oportunidad creativa que se creó a partir de la investigación posee el potencial para elevar

la conciencia de los espectadores, emocionándolos al tiempo que los cuestiona, y entreteniéndolos al tiempo que los orilla a la reflexión. Bien sabemos que la etnia dominante de Mesoamérica cuando acaeció la llegada de los europeos tenía una indeclinable confianza en sí misma, consumada la conquista, sus hijos la extraviaron y sus nietos ignoraron haberla tenido.

No puede negarse que nosotros los mexicanos, seres mestizos, inconformes y resentidos como es la gran mayoría, necesitamos que se nos hable de nuestra antigua grandeza y que nos la canten en la lengua de nuestros ancestros. Se verá, entonces, cómo se nos iluminan rostro y corazón. El maridaje de sonoridades que se propone operará como el mito, procesando la intuida realidad histórica a través del tamiz del discurso artístico.

No importa que los hechos sean enteramente verificables, pues la verdad emocional que genera el fenómeno artístico inhibe la necesidad racional de validar lo que se observa. Por ello, se quiso manipular la vaga noción de Unidad Nacional, en aras de engendrar una percepción más favorable de nuestra mexicanidad. Entendiendo quién fue y qué hizo Cuitláhuac la identidad patria sumará un poderoso agente de cohesión.

Es pertinente ofrecer aquí la primicia literaria de una de las arias de la cantata. Se trata de aquella que entona Temilotzin, el guerrero y poeta de quien sobrevive un poema que logró insertarse —con las adecuaciones necesarias— en el libreto y, por ende, en la música. En sus dos estrofas se lee:

Con cantos envolvemos a los amigos,
Con plumas de guacamaya los rodeamos,
a ellos nos consagramos en préstamo,
hasta que nos vamos a la región de los muertos.

Vengo y me pongo de pie, yo Temilótzin;
Soy poseedor de las flores y los cantos,
Soy mensajero de dios y creo en la amistad.

Que cantadas en náhuatl dicen:

*Cuicatica tiquimmiloah tocníuhhuan,
tozneneihuitica tiquinyahualóah,
intech titoneuhtiliah ixquichca,
tiyázqueh Mictlan quenonamican.*

*Onahcico, ninoquétza, néhuatl ni Temilotzin;
Néhuatl nicpiya in Xóchitl, in cuicatl,
in téotl itítlan nica, in icniuhyótl nicneltóca.⁴*

⁴ “Romances de los señores de la Nueva España”. Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson, Universidad de Texas (Austin), *Colección Genaro García*, G 57-59 Ms. Imágenes 291-302.

Ya que se ha mencionado la investigación que precedió a la escritura del libreto, es oportuno compartir los datos obtenidos sobre el personaje protagónico, todos ellos cotejados —y a veces derivados—, o contrapunteados con la profusa investigación histórica del Dr. Johansson. Es un condensado que incluye el aparato crítico y su bibliografía. Asimismo, se anexan algunas imágenes que redondean el contenido.

SEÑOR DE ITZTAPALAPAN

Hijo de Axayácatl y hermano menor de Motecuhzoma II, Cuitlahuáztin era Señor de Itztapalapan. Su padre lo había hecho gobernante de ahí porque su madre, hija de Huéhue Cuitlahuáztin, había sido a su vez rey de Itztapalapan, puesto que era oriunda de aquel lugar. Su hermana Xilomenco era madre del rey Cacamáztin.⁵ y para ayudar a su sobrino, fungió como juez en los líos políticos que Cacamáztin tuvo en Tetzcóco y lo acompañó en lo que debía haber sido su toma de posesión como *tlahtoani* de Tetzcóco, en 1517, ceremonia que finalmente se suspendió.⁶

Con sus hermanos Matlatzincáztin, y Cecepaticáztin combatió en las guerras que libró Motecuhzoma contra Atlixco. Nombrado capitán general del ejército mexica sometió a los rebeldes mixtecas de Oaxaca.

Además de acompañar a los ejércitos mexicas en las guerras que libraban en todos los rincones del Imperio, ayudó con su gente en obras públicas que el noveno *tlahtoani* mexica emprendía, como la construcción de la albarrada entre otras cosas.⁷

400 | En 1520, después de ser elegido *tlahtoani*, se maridó con la hija de Motecuhzoma II, Tecuhichpóztin, quien tenía unos 10 años. El matrimonio no se consumó y él murió poco después. Esta unión buscaba legitimar su linaje.

SU ANTROPÓNIMO

Su nombre, por el radical léxico *cuítla(tl)* “excremento” ha sido objeto de polémicas. En el *Códice Matritense* (figura 1), el glifo, la imagen del nombre, es una voluta que representa un excremento *cuítlatl*.



FIGURA 1. Glifo de Cuitlahuáztin. *Códice Matritense*, Real Academia de la Historia, fol. 51v.

⁵ Fernando Alva Ixtlilxóchitl, *Obras Históricas*, UNAM-IIH, México, 1975, p. 152.

⁶ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*. UNAM-IIH, México, 1992, vol. 1, p. 307.

⁷ *Ibid.*, p. 218.

El vocablo náhuatl *cuítlatl* corresponde a lo excrementicio animal, pero también a lo excrementicio vegetal —*cuitlacóchi* el “hongo del maíz” (huitlacoche)—, a lo excrementicio mineral —*teocuitlatl* “el oro”, literalmente “excremento solar” por lo dorado y porque el *téotl* por excelencia es el sol—. ⁸ Cuitla-hua-c sería, entonces, “el que tiene -hua (sufijo que indica “posesión” o “lo que hay”) suciedad”. El morfema -c es un locativo poco común en los antropónimos. Es probable que fuera una apócope de -ca: Cuitlahuaca. Es de recordar que Bernal Díaz lo refirió como Coadlavaca. El señor de Itztapalapan fue generalmente mencionado en las fuentes en náhuatl con el diminutivo -tzin: Cuitlahuáztin, lo que no altera el significado.

SU CARÁCTER

Subrayando su determinación, Torquemada lo describió de la siguiente manera:

Hombre astuto, sagaz y bullicioso, y la principal parte de echar de México a los castellanos, según se entendió, y que fortalecía la ciudad con fosos y trincheras y armaba la gente con largas picas; soltaba los tributos; ofrecía mercedes a los pueblos que resistiesen a los cristianos y los matasen y le enviasen las cabezas. Dio a entender en todo su imperio cuánto los convenía la unión para librarse de la opresión de los extranjeros y no se engañaba en nada. ⁹

Con esta voluntad férrea, es probable que, de no haber fallecido por viruela, habría reunido tantos pueblos, que habría podido vencer a los españoles, cambiando la historia.

401 |

RECIBE A CORTÉS EN ITZTAPALAPAN

Se encontraba en México con Motecuhzoma II cuando los españoles estaban cerca. El *tlahtoani* le ordenó dirigirse a su ciudad para recibir a Cortés. Pese a su reticencia, tuvo que obedecer: “Y a Cuitlahuáztin le fue ordenado que se fuese a su pueblo de Itztapalapan a aguardar los castellanos y que los recibiese con amor y caricia para que en nada fuesen ofendidos y en todo fuesen regalados.” ¹⁰ El conquistador recordó así su recibimiento:

Llegado a esta ciudad de Itztapalapan, salió a me recibir algo fuera de ella el señor y otro de una gran ciudad que está cerca de ella que será obra de tres leguas, que se llama Caluanalcan (*Colhuácan*) y otros señores que allí me estaban esperando y me dieron hasta tres mil o cuatro mil castellanos, algunas esclavas, ropa y me hicieron un buen acogimiento. ¹¹

⁸ Del mismo modo, *Iztacteocuitlatl* es “la plata”.

⁹ F. J. de Torquemada, *op. cit.*, vol. 2, p. 248.

¹⁰ *Ibid.*, p. 144.

¹¹ Hernán Cortés, “Segunda carta de relación”, en Mario Hernández Sánchez-Barba (ed.), *Cartas y documentos*. Porrúa, México, 1963, p. 56.

Podemos imaginar su rabia. Mientras tanto, en México cundía el pánico: “Que así sea, que se cumpla el destino nefasto. ¿Qué será que puedan hacer ustedes? Ya moriremos, ya pereceremos, ya estamos en la espera de nuestra muerte”.¹² Si consideramos los augurios nefastos, *tetzáhuitl*, que anunciaban la venida de los españoles, los cuales dictaban la reacción que los mexicas debían de tener frente a un destino inexorable, la abnegación podría haber prevalecido. No obstante, es el ataque traicionero de Tóxcatl lo que mostró que no era el destino que se asomaba, sino la llegada de unos invasores que venían a conquistar y expoliar. Él lo había anticipado.

PRESENCIA EL ENCUENTRO DE CORTÉS CON MOTECUHZOMA II

El 8 de noviembre 1519, los invasores llegaron a México. Motecuhzoma II, acompañado de él y de Cacamátzin, se había adelantado y esperaba a Cortés en Huitzillan (figura 2). Cortés llegó, y según lo escribió, el encuentro fue amistoso:

Yo me apeé y le fui a abrazar solo y aquellos dos señores que con él iban, me detuvieron con las manos para que no le tocase y ellos y él hicieron asimismo la ceremonia de besar la tierra y hecha, mandó a aquel su hermano que venía con él que se quedase conmigo y me llevase por el brazo y él con el otro se iba delante de mí poco trecho.¹³



FIGURA 2. El encuentro de Cortés con Mutecuhzomátzin. *Códice Durán*, libro II, lámina 58.

El hermano era él. Al detener, a la par de Cacamátzin, el gesto del conquistador manifestó que no le temía. Luego Cacamátzin y Motecuhzoma II se adelantaron hacia el templo de Toci, y él llevó a Cortés “del brazo” hacia dicho templo.

Y tomando de mano de uno de sus grandes un muy rico collar de oro, todo de muchas piezas de oro y piedras preciosas, se lo echó al cuello y en la mano le puso un muy galano y curioso plumaje, labrado a manera de rosa. Sin esto, le puso un sartal de rosas al cuello y una guirnalda de rosas en la cabeza, y tomándose por la mano, los dos se fueron

¹² Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino. (Testimonios de los informantes de Sahagún)*. Giunta Barbera, México, ed. fac., 1979, libro XII, capítulo 14.

¹³ H. Cortés, *op. cit.*, p. 58.

a la ermita de la diosa Toci, que allí en el camino estaba, donde el poderoso rey y el Marqués se asentaron en sus asentaderos, que aparejados les tenían.¹⁴

LA FIESTA DE TÓXCATL Y SU MASACRE

La matanza del Templo mayor, perpetrada por Pedro de Alvarado en ausencia de Cortés, fue un detonador de lo que iba a ocurrir. Las fuentes difieren en lo que concierne a la iniciativa de celebrar la fiesta de Tóxcatl, dedicada a los dioses Huitzilopóchtli y Tezcatlipóca. Alvarado aprovechó la oportunidad que se le presentaba de acabar con la nobleza mexicana. En la fiesta de Tóxcatl, los guerreros se encontraban inmersos en los bailes del ritual. Era el momento para decapitarlos. Los españoles irrumpieron en el patio del Templo mayor, cortando primero los brazos de los que tañían. A raíz de esta masacre, los mexicas se sublevaron y sitiaron a los invasores.

SU PROCLAMACIÓN COMO JEFE DE GUERRA

No se sabe cuándo sucedió, empero, se infiere que estaba preso con Motecuhzoma II y que no pudo participar en los combates que sucedieron a la masacre del mes Tóxcatl. ¿Logró salir del encierro, antes del regreso de Cortés, para unirse a la rebelión? Según Torquemada, Cortés declaró que lo había “soltado” para hacer mercado días antes de la Noche Triste “Cortés (sin pensamiento de malicia) soltó a un hermano de Motecuhzoma, señor de Itztapalapan y los mexicanos ni hicieron mercado ni le dejaron volver a la prisión y le eligieron por su caudillo.”¹⁵ Los españoles estaban sitiados y los mexicas mataban a los que los abastecían, por lo que es difícil que alguien pudiera salir del encierro. Quizá Cortés lo soltó para traer víveres, pero debe haber sido antes de que iniciara la rebelión.

Antes de su proclamación como jefe de guerra, se ignora lo que hizo en aras de la insurrección. Los mexicas peleaban y es improbable que no hayan tenido un mando definido. ¿Quién pudo ser? Una posibilidad es que fuera el *cihuacóatl* Tlilpotónqui. La otra podría haber sido Cuitlahuáztin, ya que fue elegido por su valentía y, por tanto, tuvo que haber demostrado previamente su capacidad de mando.

En este contexto, es probable que fuera él quien ordenara que dejaran entrar a Cortés con sus tropas el 24 de junio sin atacarlos. Es un hecho que estaba ya al mando de las fuerzas mexicas cuando asediaban a los españoles día y noche, hasta que éstos huyeron.

TETZÁHUITL: LOS PRESAGIOS

Los mexicas bajo su mando iniciaron los combates, asediando a los españoles e indígenas aliados quienes estaban atrincherados en las Casas reales. El comienzo de la guerra y lo que se avecinaba habían sido enmarcados por presagios y por los sueños

¹⁴ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*. Porrúa, México, 1967, tomo 2, pp. 540-541.

¹⁵ F. J. de Torquemada, *op. cit.*, vol. 2, p. 209.

de los sabios lectores de destinos y, sobre todo, por los sabios recortadores de papeles o *amatlamátqueh*. Se desconoce lo que profetizaron, pero un cantar expresa lo que podrían haber dicho:

Sólo así lloren.
Ustedes mexicas, ustedes príncipes.
Ya esta vez, sobre nuestra agua,
donde se extiende nuestro encierro,
habremos de perecer.
Así lo dice Él, gracias a quien se existe.¹⁶

CORTÉS REGRESA DE VERACRUZ

El capitán extremeño hizo su entrada a México el 24 de junio, día de San Juan Bautista. Sin que las fuentes lo señalen y por las razones aducidas, es probable que él ya estuviera al mando de los mexicas insurrectos:

Los mexicanos se pusieron de acuerdo en que no se dejarían ver, sino que permanecerían ocultos, estarían escondidos. Era como si reinara la profunda noche [...] estaban atisbando por la rendija de las puertas o en los huecos de los muros.¹⁷

404 |

Los mexicas estaban ya en pie de guerra:

Pues si hubieran visto los españoles la cantidad de guerreros que estaban en acecho, luego su corazón se hubiera dado cuenta de que los mexicanos estaban preparados para dar principio a la batalla, que habían de comenzar la guerra en breve.¹⁸

Los españoles llegaron “al interior de la Casa Real”, es decir al Palacio de Axayácatl, donde estaban atrincherados Pedro de Alvarado y los que habían permanecido en México. Cortés mandó disparar los cañones y se reinició la batalla. Los mexicas se lanzaron al ataque bajo su mando. Después de cuatro días de combates, la situación se volvió insostenible, y los españoles decidieron salir de la ciudad. Antes de salir, mataron a varios principales, al gobernante de Tlatelolco Itzquáuhtzin y probablemente a Motecuhzoma II.

LOS ESPAÑOLES HUYEN EL 30 DE JUNIO

Advertidos por unas mujeres que los vieron huir (figura 3), él y los mexicas los atacaron durante toda la noche y los persiguieron. Salieron por la calzada de Tlacópan, llegaron a Popótlá, lugar donde según la leyenda, Cortés lloró la pérdida de México, bajo el Árbol de la Noche Triste.

¹⁶ Miguel León-Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, UNAM/Fideicomiso Teixidor, México, 2011, tomo 2, p. 892. La traducción es de Patrick Johansson.

¹⁷ B. de Sahagún, *op. cit.*, p. 782.

¹⁸ *Idem.*



FIGURA 3. Los gritos de las mujeres alertan a los mexicas. *Códice Florentino*, libro XII, fol. 42v.

Esta noche “triste” para Cortés fue “victoriosa” para Cuitlahuáztin. Antes de salir, si Motecuhzoma II seguía vivo, los españoles lo ultimaron, al igual que a Cacamáztin de Tetzcóco y a tres hermanos suyos que “hasta entonces no estaban muertos”, según lo aseveró Alonso Axayáca, su hijo.¹⁹

LA BATALLA DE OTUMBA

¡Ya idos los españoles, había persuadido a los indígenas de Otómpan, Teotihuacán y a los de los pueblos otomíes que allí vivían, que se aliaran con los mexicas para exterminar a los españoles, quienes habían sufrido una clara derrota: “Salieron a los llanos de Otumba, tantos y tan innumerables indios, que cubrían el sol, para atajar a los españoles”.²⁰

Después de varios días de asedio los ejércitos mexicas se encontraban en Temalcátitlan. Él seguía en México y había mandado a su hermano, el *cihuacóatl* Matlatzincáztin, como jefe. En los llanos otumbenses, los españoles se toparon con miles de indígenas hostiles: “Halló grandes escuadrones de indios, tendidos por aquellos campos, dando grandes alaridos y voces y haciéndoles grandes amenazas y visajes con los cuerpos y arrojando muecas varas y piedras”.²¹

Lamentablemente los españoles arrebataron el estandarte de los mexicas, provocando su desbandada. Los rituales indígenas de guerra no tomaron en cuenta el maquiavelismo estratégico europeo. A punto de vencer en Otumba, el 7 de julio de 1520, Matlatzincáztin perdió la batalla y también la vida.

MÉXICO-TENOCHTITLÁN LIBERADO

Una vez recuperada la ciudad, los mexicas limpiaron sus templos, quitaron las imágenes cristianas, colocaron de nuevo sus ídolos, y volvieron a celebrar sus fiestas:

¹⁹ Fernando Alva Ixtlilxóchitl, *op. cit.*, p. 454.

²⁰ D. Durán, *op. cit.*, tomo 2, p. 557.

²¹ *Idem.*

Y cuando llegó tecuilhuitontli otra vez ya también esta vez realizaron la fiesta los mexicas. Durante veinte días, todas sus imágenes, sus representaciones, los diablos, otra vez fueron adornadas, los vistieron, los colocaron en su lugar, les pusieron sus collares. Les pusieron máscaras de turquesa y los vistieron con ropa de sol, ropa de quetzal, ropa de perico amarillo, ropa de águila.²²

El Señor de Itztapalapan había sido elegido como *tlahtoani* de México y es plausible que su unión matrimonial con Tecuhichpótzin, la hija de Motecuhzoma II, se haya programada durante estos días.

LA FECHA DE SU ENTRONIZACIÓN

Según las leyes que regían la sucesión de los reyes, la ascensión del *tlahtoani* tenía lugar ochenta días después de la muerte de su antecesor. Si Motecuhzoma II murió en el mes de *Tecuilhuitóntli*, el 29 o el 30 de junio de 1520, por lo que la entronización debía ser en *Ochpaníztli*, exactamente ochenta días después, es decir el 15 o el 16 de septiembre de 1520. Pasados los últimos días de *Tecuilhuitontli*, se celebraron los meses *Huey Tecuilhuitl*, *Miccailhuitóntli* (*Tlaxochimáco*), *Huey Miccailhuitl* (*Xócotl huétzi*) y llegó *Ochpaníztli*. De hecho, este lapso de ochenta días corresponde a la fecha que propone la *Crónica mexicáyotl*:

406 | Y luego, en el mencionado año 2-pedernal año de 1520, se instaló como gobernante el señor Cuitlahuáztin, *tlahtoani* de México-Tenochtitlán, el 8-viento o 5, entonces 16 de septiembre, en la cuenta de los meses de los ancianos entonces en *Ochpaníztli*.²³

El 16 de septiembre corresponde a los ochenta días posteriores al 30 de junio en que murió Motecuhzoma. Ya en Tepeaca o Segura de la Frontera, Cortés se enteró de su entronización:

Supé [...] cómo después de la muerte de Mutezuma había sucedido en el señorío un hermano suyo, señor de la ciudad de Ixtapalapa que se llamaba Cuetravacin, el cual sucedió en el señorío porque murió en las puentes el hijo de Mutezuma, que heredaba el señorío, y otros dos hijos suyos que quedaron vivos; el uno dicen que es loco y el otro perlático, y a esta causa decían aquellos que había heredado aquel hermano suyo; y también porque él nos había hecho la guerra y porque lo tenían por valiente hombre muy prudente.²⁴

CIRCUNSTANCIAS DE SU ENTRONIZACIÓN

Cuando asumió el poder, el 16 de septiembre de 1520 del calendario juliano, ochenta días después de la Noche Triste, los mexicas ya controlaban la situación. Las fiestas de

²² B. de Sahagún, *op. cit.*, libro XII, fol. 51v.

²³ Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicáyotl*, UNAM-IIH, México, 1992, pp. 159-162.

²⁴ H. Cortés, *op. cit.*, p. 112

los meses *Huey tecuilhuitl* y *Miccailhuitóntli* ya se habían celebrado y la ceremonia de investidura tendría lugar en *Ochpaniztli*. “Dos caballeros que prendieron les dijeron: ‘que habían ido a Quauhquechollan por mandato del nuevo rey Cuitlahuáztin, hermano de Motecuhzoma, cuya voluntad era de morir o defender que no entrasen castellanos en su tierra’”.²⁵

Es factible que, en este mismo contexto, el casorio con Tecuhichipóztin (figura 4), haya sido celebrada, integrando mejor a Cuitlahuáztin, dentro del linaje de Motecuhzoma.



FIGURA 4. Tecuhichipóztin, hija de Motecuhzoma. *Códice García Granados*. Biblioteca del INAH.

LA MUERTE DEL VENCEDOR VENCIDO

407 |

*Aquí se entronizó Cuitlahuáztin
Sólo ochenta días gobernó.
Además, trajeron la viruela los hombres de Castilla.
No había esta enfermedad antes (hace mucho).
Así murió Cuitlahuáztin.*²⁶

Su gobierno fue efímero. Curiosamente, murió ochenta días, es decir cuatro meses indígenas, después de haber sido entronizado. Pudo ser coincidencia, pero es probable que este lapso fuera determinado para acatar un modelo religioso, cualquiera que haya sido el tiempo en que vivió. “Y en este mencionado año 2-pedernal vino a morir el señor Cuitlahuáztin *tlahtohuan* de Tenochtitlán, hijo de Axayáctzin, murió de viruelas. Cuando murió fue cuando los españoles ya andaban en Tlaxcala. Gobernó Tenochtitlán sólo ochenta días”.²⁷

Este aliado inesperado de los españoles sería aquel que lo vencería: “Andando el rey Cuitlahuáztin ocupado en estas cosas se le pegaron las viruelas (enfermedad que dicen trajo un negro de Narváez) y murió de ellas por no saberle curar, porque nunca tal mal habían visto ni tenido estos indios”.²⁸

²⁵ F. J. de Torquemada, *op. cit.*, vol. 2, p. 240.

²⁶ “Geschichte der Azteken, 1168-1707 (Codex Aubin)”, en Walter Lehmann y Gerd Kutscher (trad. Y com.), *Geschichte der Azteken. Codex Aubin und verwandte Dokumente*. Gebr. Mann Verlag, Berlín, 1981, p. 128.

²⁷ H. Alvarado Tezozómoc, *op. cit.*, pp. 159-162.

²⁸ F. J. de Torquemada, *op. cit.*, vol. 2, p. 248.

La mayoría de las fuentes indican que gobernó ochenta días, antes de morir a causa de una epidemia de viruela, enfermedad que los mexicas llamaron *totumonaliztli* por las ampollas que se formaban en la piel. Los ochenta días podrían constituir una aproximación ya que no pudieron monitorear la duración de la enfermedad que lo mató. No obstante, el hecho de que no concuerde el periodo de su mandato en las distintas fuentes podría indicar que los mencionados ochenta días correspondían a una elaboración con carácter mágico-religioso que hubiera tenido consecuencias favorables sobre su destino post mortem, o sobre la suerte de los combates que proseguían. Tomando en cuenta la cifra exacta de ochenta días después de su entronización, el 16 de septiembre, Cuitlahuáztzin habría muerto el 3 de diciembre de 1520.

TOTUMONALÍZTLI: “EL AMPOLLAMIENTO”

Murió de viruela, una enfermedad desconocida y sin cura:

Cuitlahuáztzin fue el décimo, gobernó en Tenochtitlán ochenta días cuando los españoles ya habían llegado a México. En tiempo de él ocurrió que llegó una gran enfermedad; hubo muchas muertes en todos los pueblos. Se dice que es la gran enfermedad, la gran viruela; nunca se había visto, nunca se había sufrido en México. A toda la gente se les partió la piel del rostro, se hicieron hoyos, se hizo rugosa; ya no se enterraban a los muertos; a todos solo los echaban al agua. Entonces eran cuando había mucha agua por doquier en México. Y el mal olor se expandía, así lo despedían los muertos”.²⁹

408 |

Aún desconocida, siendo una enfermedad de la epidermis, la viruela podría haberse considerado sagrada como lo eran otras enfermedades de la piel: “Primero las viruelas, también las apostemas que se hacen en el cuerpo y la sarna; también las enfermedades oculares, como es el mal de ojos que procede de mucho beber y todas las demás enfermedades que se causan en los ojos”.³⁰

Los que padecían estas enfermedades hacían votos a Xípe Tótec (figura 5) de vestir su “pellejo” el día de la fiesta. Es probable que los médicos que lo atendían hayan mandado efectuar rituales a Xípe Tótec para curarse de la enfermedad y que, inclusive, se hayan desollado a víctimas sacrificiales. Pero nada pudo impedir su muerte.

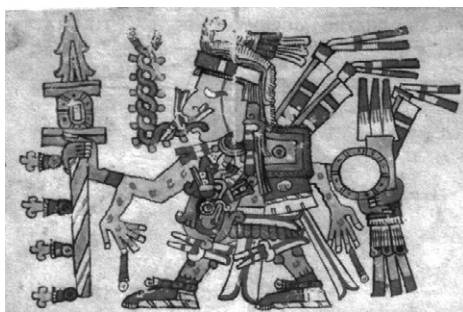


FIGURA 5. Xipe Tótec, *Códice Borgia*, lámina 49.

²⁹ B. de Sahagún, *op. cit.*, libro VIII, capítulo 1.

³⁰ F. J. de Torquemada, *op. cit.*, vol. 2, p. 248.

SU DESTINO *POST MORTEM*

Si bien pudo haber hecho el voto de revestir la piel de una víctima desollada, o lo hubiese hecho en un ritual dedicado a Xipe Tótec, ya muerto, siguiendo la lógica de los que morían de una enfermedad de la piel, su destino era el Tlalócan, reino de Tláloc: “Los que matan los rayos o se ahogan en el agua, y los leprosos, bubosos y sarnosos, gotosos e hidrópicos”.³¹ De ser así, no habría sido incinerado sino enterrado.



FIGURA 6. *Códice Borbónico*, lámina 7.

CONCLUSIONES

Combatiente victorioso contra los españoles, había triunfado provocando su huida y la de sus aliados indígenas. Ponderado estratega y *tlahtoani* de México-Tenochtitlán, había encarnado la esperanza de los mexicas. Pero fue vencido por la viruela, una artimaña más poderosa que los cañones. Sus contornos individuales se perdieron en el telón de fondo de una valentía colectiva frente al oprobio, lo que generó otro agravio: el lugar exíguo que la historia le ha conferido en la memoria del mexicano. Rumbo al Tlalócan, quizá se preguntaba: “¿Nada de mi fama permanecerá en el tiempo? ¿Nada quedará de mí en la tierra?”³² Interrogante a la que responde el mismo poema, en el umbral que la cantata sublima, exalta y contextualiza: “Al menos flores, al menos cantos”.³³

³¹ B. de Sahagún, *op. cit.*, p. 207.

³² M. León-Portilla, *op. cit.*, p. 120.

³³ *Ibid.*

REFERENCIAS

- “Geschichte der Azteken, 1168-1707 (Codex Aubin)”, en Walter Lehmann y Gerd Kutscher (trad. y com.), *Geschichte der Azteken. Codex Aubin und verwandte Dokumente*. Gebr. Mann Verlag, Berlín, 1981.
- “Romances de los señores de la Nueva España”. Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson, Universidad de Texas (Austin), *Colección Genaro García*, G 57-59 Ms. Imágenes 291-302.
- ALVA IXTLILXÓCHITL, Fernando, *Obras Históricas*, UNAM-IIH, México, 1975.
- ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando, *Crónica mexicáyotl*, UNAM-IIH, México, 1992.
- ANDERS, Ferdinand (ed.), “Códice Matritense del Palacio Real de Madrid”, en *Primeros memoriales*. University of Oklahoma Press, Estados Unidos, 1993, ed. fac.
- BURLAND, C. A. *Codex Laud*. Akademische Druck und Verlagsanstalt, Austria, ed. fac., 1994.
- CLAVIJERO, Francisco J. *Historia antigua de México*, Delfín, México, 1944, 2 tomos.
- CORTÉS, Hernán, “Segunda carta de relación”, en Mario Hernández Sánchez-Barba (ed.), *Cartas y documentos*. Porrúa, México, 1963, 614 pp.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Academia Mexicana de la Lengua, México, México, 2014, 832 pp. [Clásicos de la Lengua Española].
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*. Porrúa, México, 1967, 2 tomos.
- GOUPIL, E. Eugène et al., *Histoire de la nation mexicaine depuis le départ d’Aztlan jusqu’à l’arrivée des conquérants espagnols*. Ernest Leroux, Paris, 1893, ed. fac., 63 pp.
- JOHANSSON, Patrick, “La muerte de Motecuhzoma II. La historia y el mito”. *Arqueología Mexicana*, 165, 28 (noviembre, 2020), pp. 72-79.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (ed.), *Cantares mexicanos*, UNAM/Fideicomiso Teixidor, México, 2011, 3 vols.
- MÁYNEZ CHAMPION, Samuel. *Vivaldi y la Conquista de México: una verdadera tragedia musical*. Instituto de Investigaciones Antropológicas-Coordinación de Humanidades de la UNAM-Libros Proceso. México, 2019, 552 pp.
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Códice Florentino. (Testimonios de los informantes de Sahagún)*. Giunta Barbera, México, ed. fac., 1979.
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa, México, 1989.
- SELER, Eduard (ed. y com.), *Códice Borgia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, ed. fac., 3 tomos.
- SIMÉON, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Siglo XXI, México, 1977.
- TORQUEMADA, fray Juan de, *Monarquía indiana*. UNAM-IIH, México, 1992, 6 vols.

AHUILCUICATL: EL CANTO Y EL PLACER ENTRE LOS MEXICAS

PATRICK JOHANSSON KERAUDREN

INTRODUCCIÓN

En el mundo náhuatl prehispánico, el placer y la tristeza no eran sólo manifestaciones espontáneas, individuales o colectivas, correspondientes a un estado de ánimo, sino emociones cuyo potencial afectivo-anímico se canalizaba para propiciar el dinamismo cinético del mundo tanto en sus aspectos evolutivos como involutivos. La etimología de la palabra “emoción” entraña de hecho la idea de *movimiento*,¹ condición *sine qua non* de la vida para los mexicas.

El pensamiento indígena no favorecía la abstracción eidética² por lo que no existía una palabra para “emoción”, pero el sustantivo *yollotl*, “corazón”, era un eje conceptual en torno al cual giraban locuciones relacionadas con manifestaciones específicas de lo emocional. En un contexto anímico, un edificio se volvía templo cuando se le confería un corazón, *yollotia*, con lo cual la piedra cobraba vida: *yoliztli*. La ofrenda consistía generalmente en el corazón de una víctima inmolada, como fue el caso del tunal hierofánico *tenochtli* que brotó del corazón sacrificado de Cópil, o del primer templo mexica, consagrado mediante el corazón del capitán de Colhuacán Chichilquahuitl.

El corazón era el generador tanto biológico como emocional de la vida, el crisol afectivo en el que se fundían las ideas para forjar el conocimiento (*noyollo quimati*); siendo el erotismo la instrumentación predilecta de las acciones que lo involucraban. Se suscitaban emociones de alegría o de dolor, con el fin de mantener vigente el movimiento *ollin*, ya fuera estimulando con eufórico alboroto el ascenso matutino del sol antes de su descenso vespertino, propiciando con lágrimas de alegría o aflicción el crecer o el marchitar de las plantas, o regulando el desorden emocional del duelo con los vértices sonoros de los cantos.

En este contexto, el erotismo tenía un rol fundamental en la exacerbación fisiológica o anímica tanto del placer como del dolor. Su máxima expresión eran los “cantos de placer” *ahuilcuicatl* en los que una polifonía verbal pícaro, una música voluptuosa y una danza lasciva buscaban suscitar la alegría *ahuiliztli* o erotizar el dolor

¹ La etimología del vocablo “emoción” entraña la idea de movimiento.

² Relativa a las ideas.

tlaihiyohuiliztli. Las inflexiones traviesas de la voz, las curvas melódicas de las flautas y el fragor de los tambores estaban asimismo preñados de una sensualidad sonora antes de que las palabras connotaran o denotaran el tenor erótico de los cantos.

Varios cantos eróticos fueron transcritos al alfabeto por los frailes en el marco de una estrategia de evangelización que buscaba conocer al *otro* indígena para facilitar su catequización. Su escenificación fue prohibida por el carácter “obsceno” (según los frailes) de la parte dancística de su ejecución, pero los cantos, debidamente rectificadas tanto en lo verbal como lo coreográfico, se siguieron cantando y bailando en el atrio de las iglesias; canalizando, asimismo, el caudal erótico de la alegría indígena hacia el molino evangelizador. Es probable que los religiosos, si bien conocían el carácter travieso de los cantos, no sospecharon el alcance religioso de los “enredos” lúbricos que contenían, por lo que veían con beneplácito que se cantaran en las celebraciones de los santos. En estas lidias verbales realizadas en el atrio-plaza de una catedral, los indígenas “toreaban” al clero español, y las estocadas albureras que los cantores daban en el lomo de la Santa Madre Iglesia, apostólica y romana, cuando elevaban cantos supuestamente expurgados de alusiones paganas, representaban sin duda una venganza lúdica.

Gracias a esta recopilación se conservaron las palabras, aunque despojadas de los “con-textos” músico-dancísticos en los que se integraban. Las fuentes, sin embargo permiten una aproximación relativa a las sonoridades y a los ademanes gestuales que constituían, con las palabras, una instancia festiva de elocución. Para poder apreciar el valor y la funcionalidad del canto erótico náhuatl en su contexto precolombino así como la sutileza de sus travesuras semántico-fonéticas, conviene ante todo ubicarlo en un mundo sonoro antes de que su estructuración periódica la distinguiera del ruido.

412 |

1. EL SONIDO EN LA CULTURA NÁHUATL PREHISPÁNICA

Los conceptos relativamente abstractos de “sonido” y “música”, tal y como los entendemos hoy en día, no tenían en el ámbito cultural prehispánico palabras, que les correspondieran. Había un nombre para el sonido de cada instrumento como lo había para cada ruido. El término *tlatzotzonaliztli*, por ejemplo, designaba el sonido del tambor. Es interesante observar que esta palabra tiene una afinidad paronomástica con *tlanonotzaliztli* “conversación”, como si la percusión del *teponaztli* y del *huehuetl* estableciera un diálogo. La relación acústica entre el sonido musical, la palabra y el ruido fue determinante en contextos cosmológicos:

Confuso, indistinto, anárquico, pobre, pero potente es el ruido del mundo, o el ruido de la emoción con la voz y el gesto. Ordenado, distinto y rico pero por sí mismo impotente, potente solamente por medio de la significación es el sonido de la palabra. Distinto, ordenado, rico y potente por sí mismo es el mundo de los sonidos musicales.³

³ Henri, Delacroix, *Psychologie de l'Art*, P.U.F., París, 1927, p. 211.

1.1 El caos sonoro previo a la creación del mundo

Según lo plantean los relatos cosmogónicos mesoamericanos y la integración de distintos fenómenos del mundo natural en una mitología, un caos sonoro se manifestó en la primera etapa formativa del mundo, cuando todavía no amanecía. Tanto el *Popol Vuh* de los mayas quiché, el *Chilam Balam* de los mayas yucatecos, como la mitología náhuatl lo demuestran: una armonía sonora fue la condición *sine qua non* para que se conformara el mundo.

Los sonidos, fueran naturales o culturales, vocales o instrumentales tenían un simbolismo, al igual que los colores. Cada uno de ellos tenía un cromatismo semántico-sonoro: un nombre que lo designaba en lo particular. Por ejemplo, *xaxamaquiliztli* era el ruido “que hace una vasija al romperse”; *teiniliztli* el ruido “que hace un vaso al romperse con violencia”; *xittomoniliztli* “estallido de algo que revienta”. El ruido de cosas de madera quebrada era, según los matices específicos de la quebradura: *xittontlatziniliztli*, *xittoncapaniliztli* o *tlatlatzcaliztli*. El ruido que hacía la gente armada que avanzaba podía ser *tlalquinetza*, *tlaltetecuitza*, *tlalcocomotza*, *tlaltecuina* o *tlacauaca*⁴ según las modalidades de su progresión. La incoherencia de los sonidos impedía que conformara el mundo por lo que era preciso que se hicieran música o lenguaje.

1.2 Del caos a la armonía

En términos cognitivos, el indígena se situaba en un estado de inmanencia⁵ con el mundo, por lo que la música no se distinguía claramente de un registro sonoro más amplio que incluía todos los ruidos. Éstos eran la manifestación acústica de distintas entidades naturales que el hombre buscaría reproducir para agradar a los dioses o para inducir mágicamente fenómenos naturales como la lluvia, la fecundidad, entre otros. Estaban vinculados por analogía con las diversas manifestaciones de la naturaleza y los efectos que producían. Por ejemplo, el ruido producido al agitar un palo hueco lleno de semillas inducía la lluvia, el silbido evocaba a Ehécatl-Quetzalcóatl. Por otra parte, en este contexto de “inmanencia”, los distintos sentidos, y más específicamente lo táctil, lo sonoro y lo visual se permeaban mutuamente en una fecunda sinestesia. En los templos los sacerdotes, de noche, además del fuego que debían mantener prendido, dejaban oír, a ciertas horas, sonoridades que fungían como luces en la oscuridad. “Velaban con muchas hogueras de fuego que hacían y bocinas y cuernos que tañían haciendo gran estruendo y ruidos con estos instrumentos”.⁶

Así como tenían que proveer el templo de leña e incienso para el fuego sagrado, y realizar autosacrificios penitenciales, los sacerdotes debían producir continuamente efectos sonoros ya que el silencio *cactimani*, asociado a la oscuridad, podía obstaculizar el regreso de la luz.

⁴ Cfr. Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Siglo XXI, México, 1977, 783 pp.

⁵ Postura existencial “inherente a algún ser o unido de manera inseparable a su esencia” (DRAE).

⁶ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*. UNAM-IIIH, México, 1992, vol. 3, p. 423.

En este rubro de la luminosidad del sonido, podemos mencionar la actitud que adoptaban los antiguos nahuas en circunstancias de eclipses. Según lo afirman los informantes de Sahagún, para conjurar las tinieblas y propiciar un pronto retorno de la luz solar, gritaban, se pegaban la boca con la mano, y producían ruidos específicos: “*In maceoaltin netenujteco, netempapaujlo, tlacaoaca, tlacaçaoatzalo, tzatzioa.*”;⁷ “La gente se pega en la boca, se golpea repetidamente los labios; hacen ruido como de susurro, agitan hojas secas, gritan”.

En momentos críticos los indígenas no elevaban plegarias ni cantos, sino que producían ruidos y generaban una cacofonía parecida a la que había prevalecido en una primera etapa de la creación del mundo, la cual había culminado con el canto armonioso de las aves y la aparición de la luz *orientada* del amanecer.⁸ La luminosidad potencial del sonido es un rasgo eidético que parece haber sido común a la mayoría de las culturas mesoamericanas. Este hecho generó rituales, realizados en fechas específicas, en la madrugada, que tendían a inducir el advenimiento del alba y la llegada del sol, mediante una producción de ruidos que propiciaban la “gestación” del astro-rey en su matriz telúrica nocturna y su “renacimiento” cotidiano en el este.⁹

2. EL SONIDO Y EL MOVIMIENTO

El carácter vital del sonido, como ruido, música o canto, lo relacionaba estrechamente con el movimiento, ya fuera el movimiento de los astros, del cuerpo o del alma. La elevación matutina del sol y su descenso vespéral, el dinamismo fisiológico de la juventud y la vejez entrópica, la alegría erógena y la tristeza tanatógena, la prótasis y la apódosis frásticos de los versos; en cualquiera de sus manifestaciones el sonido estimulaba el movimiento y generaba la vida. En el más allá de *Tonatiuh ichan*, la Casa del Sol, los gritos de los guerreros muertos en combate o en sacrificio, y el ruido que hacían al golpear sus escudos redimían el silencio estéril del ascenso heliaco. En un ámbito festivo, la motricidad del cuerpo, la mirada, la voz y el tañer del tambor; lo fisiológico, lo visual y lo acústico, se fundían en la danza.

2.1 *Cuicatl: el canto-danza*

En el *cuicatl*, el “canto-danza” náhuatl prehispánico, el cuerpo era el eje de la expresión y según los géneros que lo conformaban, el lugar mismo de la asimilación “coreo-gráfica” de lo que se estaba expresando. La solemnidad apolínea del *macehualliztli*, “danza de merecimiento”, o el desorden dionisiaco del *mihtotiliztli*, “el mitote”, permitían una comunión entrañable del gesto con el sonido (figura 1). Lo que, en otros contextos, estaba contenido en el semantismo de la palabra, o de la imagen, se veía aquí “somatizado”, “digerido” por la fibrosa y difusa dimensión del cuerpo,

⁷ Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino. (Testimonios de los informantes de Sahagún)*. Giunta Barbera, México, ed. fac., 1979, libro VII, capítulo 1.

⁸ Hoy en día, los indígenas de la Sierra Norte de Puebla golpean botellas o latas mientras dura un eclipse de sol para lograr un efecto similar.

⁹ Cfr. Patrick, Johansson, *La imagen del ruido y el ruido de la imagen en la pintura mural de Tamuin*, UNAM, México, 2020, pp. [En prensa]

y almacenado como reflejo culturalmente condicionado en una memoria corporal. Refiriéndose a la danza de los mexicas, Motolinía escribió:

En estas fiestas y bailes no sólo se llamaban y alababan a sus dioses con cantares de la boca, mas también con el corazón y con los sentidos del cuerpo, para la cual bien hacen tenían y usaban muchas maneras, así en los meneos de la cabeza, de los brazos y los pies como con todo el cuerpo trabajan de llamar y servir a los dioses por lo cual aquel trabajoso cuidado de levantar corazones y sus sentidos a sus demonios, y de servirles con todos los talentos del cuerpo.¹⁰

En un ámbito luctuoso, la muerte de los guerreros era aprehendida por sus viudas de manera afectivo-coreográfica mediante danzas con valor catártico:

En empezando a tañer y cantar salían las matronas, mujeres de todos los muertos, con las mantas de sus maridos a los hombros y los ceñidores y bragueros rodeados al cuello y los cabellos sueltos. Y todas puestas en ringlera, al son del instrumento, daban grandes palmadas y lloraban amargamente y otras veces bailaban, inclinándose hacia la tierra y andando así inclinadas hacia atrás.¹¹

Más allá del punzante dolor resentido, la relación entre la viuda y el ser difunto de su esposo se reestablecía mediante las prendas de vestir que le habían pertenecido: las mantas en las que estaba envuelta, el taparrabo *maxtlatl* que le ceñía el cuello, con las que danzaba, el cabello suelto el cual correspondía a una mántica capilar vinculada con la sexualidad. Asimismo, los compases dancísticos propios del canto-baile *cococuicatl*, al son del *teponaztli* erotizaban el acto luctuoso.

415 |



FIGURA 1. Una danza erótica. Durán I, lámina 30.¹²

¹⁰ Fray Toribio de, Motolinía “Historia de los indios de la Nueva España”, en Joaquín García Icazbalceta, *Colección de documentos para la historia de México*. Porrúa, México, 1980, vol. 1, p. 386.

¹¹ Diego, Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*. Porrúa, México, 1967, tomo 2, p. 287-288.

¹² D. Diego, *op. cit.*, tomo 1, lámina 30.

En contextos sacrificiales, el captor *tlamani* había cautivado a la víctima que se iba a inmolar, cantaba y bailaba con su cautivo antes de cortarle el mechón de la coronilla el cual colocaba frente al fuego del hogar, en su casa. En el ritual correspondiente al mes festivo *Tlacaxipehualiztli* el sacrificante se “co(n)-fundía” con la víctima que ofrendaba mediante la danza: “*Auh in tlamani in oconcahuato imal temalacac, niman ye ic huitz, oncan hualmoquetza yn icaia, mihtotitihcac ixquichcapa ontlachixticac*”;¹³ “Y el captor, después de haber ido a dejar su cautivo al *temalacatl*, luego ya se va, allá se viene a parar al lugar donde había estado antes. Está bailando todo el tiempo en que está mirando”.

De alguna manera, al bailar, el sacrificante estaba combatiendo a través de su cautivo y estaba muriendo simbólicamente cuando éste moría. En esta misma fiesta, después del mediodía *in omotzcalo tonatiuh* “cuando el sol había pasado del cenit”, los tenochcas y los tlatelolcas bailaban frente a frente y Motecuhzoma se integraba al baile: “*Cenca ihuian in nehtotilo, cenca huel coamantiuh in nehtotiliztli*”;¹⁴ “Se baila muy lentamente, muy armonioso se va extendiendo el baile (mitote).” La danza era un crisol en el que la tristeza se fundía en la dimensión visceral de cuerpos en movimiento cuyo tenor gestual o dancístico era indudablemente erótico.

2.2 *Cuicanelhuayotl* “la raíz del canto”

El canto-baile náhuatl *cuicatl*, por su carácter visceral, parecía brotar de las profundidades somáticas de los cantores. La facultad que tenía el hombre de hablar y de cantar, es decir de producir sonidos armoniosos desde su interioridad, era asimilada a la fragancia de las flores. Es en su cuerpo que se encontraba la “raíz del canto” *cuicatl inelhuayo*:

Ma niquitta' cuicanelhuayotl aya
Ma nicyatlalaqui ya
Ma ica ya tlalticpac
Quenman mochihua onnemiz noyol
Çan ca teucxochitl ahuiaca
yn potocaticac
Mocepanoa yan toxochiuh
ayye ayao hui
Yoncan quiyaitzmolini nocuic
Celia notlahtol aquilo ohua
*In toxochiuh ycac yn quiapan iayao*¹⁵

Ojalá y vea yo la raíz del canto *aya*
 Que lo siembre yo en la tierra *ya*
 Que se yerga *ya* en la tierra.
 Cuando se dé, vivirá mi corazón
 Sólo es la flor fragante de los señores
 La que se exhala.
 Se entrelaza *yan* nuestra flor
ayye ayao hui
 Allá la hace *ya* crecer mi canto.
 Germina, mi palabra sembrada *ohua*
 Nuestra flor se yergue en tiempo de lluvia *iayao*

¹³ B. de Sahagún, *op. cit.*, libro II, capítulo 21.

¹⁴ *Idem. Códice florentino*, libro II, capítulo 21.

¹⁵ Miguel León-Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, UNAM/Fideicomiso Teixidor, México, 2011, fol. 27v.

En este *xopancuicatl* “canto de primavera”, el poeta busca la raíz del canto *cuicanelhuayotl*. El canto sembrado germina y crece, se yergue como una flor. El canto y la flor se entrelazan aquí de manera sinestésica ya que la exhalación perfumada de la flor de los señores es un canto, y la palabra sembrada a su vez germina. Cuando se da el canto, como si fuera una planta, el ser humano renace, lo que confiere a su realización músico-dancística un carácter genésicamente erótico.

3. EL SONIDO DEL CARACOL Y LA MUERTE

Una aproximación al erotismo náhuatl prehispánico debe tomar en cuenta la relación muy particular que los indígenas establecían con los difuntos a través de los cantos. En los cuatro días que duraban las exequias, como lo vimos con la danza de las viudas envueltas en los atavíos de sus maridos difuntos, se mantenía una verdadera comunión músico-afectiva con el ser que partía. En los 80 días que seguían, una tristeza con tenor selénico, retroalimentada por el llanto y el lamento sonoro de instrumentos musicales y cantos, debía predominar. Durante cuatro años “solares”, una vez por año, en fechas que correspondían a la modalidad específica de su muerte, los seres difuntos eran recordados mediante ofrendas *tlamanaliztli* de manjares, de música, danzas y cantos. Regresaban simbólicamente a su casa terrenal el tiempo de un ritual antes de desaparecer para siempre, permaneciendo sin embargo en los cantos que los evocaban. Este último periodo de duelo iba a sobrevivir a la colonización de la muerte indígena por los españoles, en la tradicional fiesta de muertos, los días 1 y 2 de noviembre. Allende estos cuatro años, en circunstancias festivas, los muertos acudían “cerca de los atabales” *huehuetitlán*, en forma de aves, atraídos por *sus* cantos.

Por otra parte, el ser indígena, un “ser para la muerte” en el sentido en que Heidegger dio a esta expresión, había sido creado en la dimensión infra telúrica del Mictlán, como lo revelan los esquemas narrativos del mito correspondiente. Entre las múltiples peripecias actanciales¹⁶ que lo constituyen, figura la producción por Quetzalcóatl del sonido del caracol.

3.1 *El sonido del caracol fecundó la muerte*

El sonido del caracol (figura 2) tenía una función genésica, fundamentada por el modelo ejemplar que estableció Quetzalcóatl cuando descendió al Mictlán para pedir a Mictlantecuhtli los huesos-jade que atesoraba con el fin de crear a la humanidad. El dios de la muerte accedió a la petición pero le impuso dos pruebas para entregarle los huesos: que soplara en su caracol y le diera cuatro vueltas a un círculo de jade. “*Ca ye cualli tlaxoconpitz in motecciz [...]*”; “Está bien, ¡sopla en tu caracol!”

¹⁶ Determinantes en la producción de sentido.



FIGURA 2. La voluta roja del sonido en el caracol de Quetzalcóatl. *Códice Borbónico*, lámina 3.¹⁷

Quetzalcóatl-Ehécatl obtemperó, sopló en su caracol sin que se produjera sonido alguno. Pese al aire que penetraba con fuerza en las circunvoluciones femeninas del caracol no salía ningún sonido: el caracol no estaba agujerado. “*Amo ma coyonqui in itecciz. Niman ye quinnotz in ocuilmé quicocoyonique niman ye ompa calaqui in xicotin in pipiolme niman ye quipitza, quihualcac in Mictlantecuhltli*”;¹⁸ “Pero su caracol no está agujerado; luego llamó a los gusanos para que lo agujerara, luego allá los abejorros y las abejas entran (en el caracol), luego le sopla; el señor de los muertos lo vino a oír”.

Los gusanos llegaron al rescate, agujeraron el instrumento marino-femenino, con la dilogía erótica implícita que conllevan el “gusano” y la penetración, en este contexto narrativo. Consecutivamente se metieron los abejorros (*xicotin*) y las abejas (*pipiolme*) cuyo zumbido permitió que resonara el sonido del caracol en el infra mundo y se hiciera una luz sonora en sus tinieblas. Lo vino a oír Mictlantecuhltli (*quihualcac in Mictlantecuhltli*), es decir que el sonido del caracol producido por Quetzalcóatl penetró, en el sentido sexual de la palabra en el oído de Mictlantecuhltli y fecundó la muerte. El zumbido de los insectos fue el elemento anímico primordial a partir del cual se inició propiamente la gestación mitológica del ser en las entrañas genésicas de la muerte.¹⁹ El tenor “seminal” del sonido del caracol es aquí manifiesto.

Al pasar por las circunvoluciones del caracol, el aire y el sonido producido adquirieron la forma en espiral de su contenedor: una voluta (*vid.* figura 2), representación gráfica, arquetípica de un elemento acústico. Este sonido primordial, alma sonora del ser en gestación en el contexto mitológico aquí mencionado, se verá pronto esculpido por el ingenio humano para volverse *palabra*, expresada también gráficamente mediante una voluta.

¹⁷ Ferdinand Anders *et al.*, *El libro de ciuacoatl, homenaje para el año del fuego nuevo: libro explicativo del llamado Códice Borbónico*. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, lámina 3.

¹⁸ “Leyenda de los soles”, en Walter Lehmann y Gerd Kutscher, *Die Geschichte der Königreiche von Culhuacan und Mexico*. Verlag W. Kohlhammer, Berlín, 1974, pp. 330-338.

¹⁹ *Cfr.* Patrick, Johansson, *Miccacuicatl. Las exequias de los señores mexicas*, Primer Círculo, México, 2016, pp.99-113.

El signo ideográfico que simbolizaba la palabra, una voluta o vírgula, era el mismo que para el canto y cuando era un canto florido, *xochicuicatl*, el epíteto visual de una flor figuraba sobre la vírgula. Este hecho es muy significativo puesto que la palabra y el arte músico-dancístico se fundían en un mismo origen de la expresión. “Palabra y música comulgan verdaderamente en una misma esencia afectiva por regresión hacia este punto del origen de todo sentido, conceptual tanto como expresivo, hacia este manantial común de donde brotan música y poesía”.²⁰

3.2 La existencia, la muerte y la vida

El carácter genésico y anímico de la muerte indígena: el hecho de que los difuntos, llamados por la comunidad en contextos rituales de siembra, cosecha o guerra, llegaban “al lugar de los atabales”, *huebuetitlan*, vincula la música instrumental, el canto y el gorjeo de las aves con el “alma” o espíritu de dichos difuntos. Es factible, de hecho, que el canto “de” Nezhualcóyotl (*Nezahualcoyotzin icuic*), que figura en el manuscrito *Cantares Mexicanos*,²¹ haya sido compuesto no *por* él sino *para* él: para “e-vocarlo”, “con-vocarlo” o “in-vocarlo”,²² en el sentido etimológico de estas palabras, en circunstancias rituales o festivas.

La vitalidad de la muerte indígena prehispánica y todas sus manifestaciones sugieren una conceptualización radicalmente distinta de la muerte occidental la cual la opone a la vida en términos de exclusión. En un contexto cognitivo indígena la existencia *nemiliztli* y la muerte *miquiztli* eran partes constitutivas de la vida *yoliztli*, como si fueran la sístole y la diástole de un latido vital. A su vez, un dinamismo evolutivo e involutivo mantenía el movimiento. Podemos esquematizar lo anterior de la siguiente manera (figura 3):

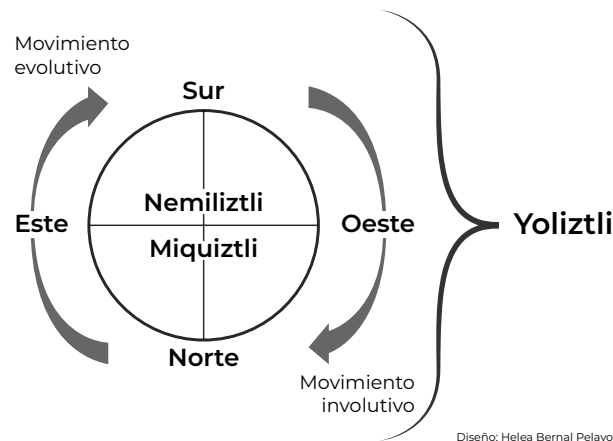


FIGURA 3. La existencia y la muerte: latidos de la vida.²³

²⁰ Raymond, Court, *Le Musical*. Essai sur les fondements Anthropologiques de l'Art. París, Klincksieck, 1976, p. 264.

²¹ M. León-Portilla, *op. cit.*, fol. 28v-29v.

²² *Vocare* “llamar” en latín.

²³ Patrick Johansson, *Ahuilcuicatl. Cantos eróticos de los mexicas*. Instituto Politécnico Nacional, México, 2018, p. 45.

El parangón era el curso del sol sobre el cual estaba calcada la vida humana: el sol salía diariamente de las entrañas telúrico-nocturnas de la madre-tierra, en el este, amanecer saludado con cantos; se elevaba hacia el cenit de su curso, apogeo existencial señalado por la percusión de los tambores; iniciaba su descenso involutivo y, en su ocaso, penetraba de nuevo en el regazo materno; atravesaba la fría y telúrica muerte para reaparecer en el esplendor heliaco de un nuevo día. La música que acompañaba al sol en su andar expresaba la alegría y lo potencialmente erótico de su evolución, cuando los guerreros muertos en combates o en sacrificio cantaban y golpeaban ruidosamente sus escudos para alegrarlo.

El *teponaztli* podría haber sido el agente sonoro de este crecimiento. La dilogía que entraña el término *teponazoa* el cual significa a la vez “tocar el *teponaztli*” y “crecer”, “hincharse”, “ponerse gordo”,²⁴ dilogía patente en los cantos eróticos,²⁵ sugiere que los mexicas conferían al sonido del instrumento el tenor expansivo-erótico de un florecimiento.

Asimismo el descenso involutivo del sol, a cargo de la mujeres muertas en su primer parto (o embarazo), guerreras que habían sucumbido en su primer combate, era acompañado de una música tristemente involutiva, la cual tenía matices sonoros de un marchitamiento.

4. EL SONIDO Y LA PALABRA

420 | La lengua náhuatl como todas las lenguas mesoamericanas, mantenía con el sonido estrechas relaciones semiológicas. Las formas del sonido no articulado o ruido, si bien no llegaban siempre al umbral del semantismo pleno, no dejaban por eso de tener un valor simbólico y una función específica. Cuando formas sonoras específicas “configuraban” palabras, el sonido se hacía lenguaje.

4.1 La lengua náhuatl

La lengua náhuatl, esculpida en una materia sonora *a priori* identitaria, parece haber conservado en su discursividad parte de la ganga acústica que la contuvo.

El náhuatl, es una lengua aglutinante, polisintética, que permite la composición de bloques nominales o verbales compactos, donde los adjetivos, los adverbios y los complementos se funden con los radicales sustantivos o verbales en una masa sonora, unidad expresiva reacia en separar lo circunstancial de lo esencial, reflejo a su vez de un mundo en él que la circunstancia y la esencia resultan inseparables. Por ejemplo, cuando el poeta náhuatl dice *xochicueponi in nocuic* “mi canto se abre (como) una flor” (literalmente “flor abre mi canto”), prescinde del elemento comparativo “como”; herraje lingüístico que impide la fusión en una unidad sinestésica de la fragancia y de la imagen.

La ausencia de bisagras preposicionales en la lengua náhuatl da mucha movilidad al sentido y permite que se forme en el texto un verdadero *espectro* adjetival,

²⁴ Cfr. Rémi Siméon, *op. cit.*

²⁵ Cfr. P. Johansson, *Ahuilcuicatl...*, pp. 96-122.

nominal o verbal que incita al receptor a pasar a una dimensión sensible “impresionista” para poder percibir el mensaje con todos sus matices. En efecto, las unidades lingüísticas que se “aglutinan” en un compuesto verbal además de calificar o modificar un radical determinado, se funden en una palabra compleja. Más que construir un sentido a partir de sus unidades lingüísticas, el nahua-hablante parece disponer hilos frásticos sobre el telar de la lengua y esperar que un sentido surja de esta urdimbre. La lengua náhuatl permite una epifanía de sentido sensible: con un impulso afectivo el hablante encuentra el camino verbal de su expresión sin que el lastre semántico de *lo* que se dice llegue a oscurecer la luz fonética de sus componentes silábicos. El carácter polisintético de la lengua generó asimismo muchos parónimos. Espejos o espejismos sonoros, los parónimos permiten al sentido fluir, huir o perderse en la dimensión sensible del lenguaje.²⁶

Una lengua flexiva tiende a *sujetar* sintácticamente el sentido mediante una herramienta morfológica de tipo analítico. En cambio una lengua polisintética (aglutinante) yuxtapone los distintos entes gramaticales sin fijar siempre la relación de subordinación semántica que pueda existir entre ellos. Propicia asimismo una integración sintética de los distintos elementos en una totalidad expresiva que “diluye” el sentido y permite su aprehensión sensible inmediata si bien, menos “rigurosa” en términos conceptuales. De ahí la tendencia en considerar como una palabra, aunque compuesta, lo que en otras lenguas se considera como una oración.

4.2 La prosodia

421 |

En un ámbito prosódico, la acentuación y el ritmo eran asimismo determinantes en la elocución, especialmente si el locutor era de estirpe noble, estado que implicaba, por definición, elegancia y armonía en el hablar. El *Códice Florentino* proporciona un ejemplo a este respecto: “*Ihcuac quiza in tlahtoani, imac onotiuh iacapitzac, inic mapi-lotiuh, inic matlahtotiuh*”;²⁷ “Cuando sale el *tlahtoani*, en su mano tiene su vara (de caña); caminando la va moviendo para ritmar sus palabras.”

El movimiento del bastón era una percusión visual la cual ponderaba la palabra proferida y generaba una sintaxis prosódica que daba a ver el sonido y el sentido de lo que se expresaba. El vocablo *matlahtotiuh* muestra que la mano (*maitl*) dirige el decir (*tlahtoa*) como si la vara que blande fuera la batuta de un director de orquesta.

5. IN XOCHITL, IN CUICATL: LA FLOR Y EL CANTO

El erotismo de la flor y la sensualidad del canto coincidían en la locución náhuatl *in xochitl, in cuicatl* “la flor, el canto”, la cual formalizaba difrásticamente el concepto indígena de “poesía”. De acuerdo con el principio de convergencia simbólica de las partes constitutivas de un binomio léxico, y siguiendo la tendencia marcada de la cognición indígena a la sinestesia, el canto y la flor debían tener algo en común en el pensamiento náhuatl prehispánico.

²⁶ Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, pp. 34-35.

²⁷ B. de Sahagún, *op. cit.*, libro VIII, capítulo 10.

5.1 La flor y el canto

La flor es bella, frágil, efímera, exhala una fragancia sutil, se marchita, muere y, polinizada mediante insectos, quirópteros, pájaros o simplemente el viento, vuelve a florecer en primavera. Está enraizada en la madre-tierra que la alimenta. Es además una imagen del ser humano como lo expresa el verso ya mencionado *xochitl in tonacayo* “nuestro cuerpo es una flor”. En este mismo verso, la flor que se abre (*cueponi*) y luego se marchita (*cuetlahuia*), además de expresar la finitud de la existencia, remitió de manera dilógicamente traviesa a la culminación orgásmica del acto sexual. En efecto, en ciertos cantos eróticos el florecimiento y el marchitamiento (o el arrugamiento) son metáforas cómicas que parodian el acto sexual.²⁸

El canto a su vez es bello, frágil como la voz del cantor o el sonido de la flauta, efímero en su instancia de elocución si bien permanece en la memoria y el corazón de los poetas como la semilla que duerme en la tierra. Al igual que el sonido del caracol de Quetzalcóatl, el cual penetró en el oído de Mictlantecuhtli y fecundó la muerte, el canto tiene, a la imagen de la flor, una función genésica. Como la flor brota de la tierra el canto parece surgir de las profundidades somáticas del ser humano, del cuerpo-tierra.

La flor *xochitl*, en su singularidad tanto gramatical como conceptual, parece haber sido una imagen emblemática, simbólica, casi alegórica del erotismo, si consideramos su omnipresencia en los cantos de placer nahuas. La flor erotiza (*tla*) *xochiyohua*²⁹ lo que califica. Por ejemplo, el lazo (*mecatl*) que une dos seres se vuelve erótico cuando el vocablo *xochi(tl)* lo antecede: *xochimecatl*, “el mecate florido”, es la relación erótica que vincula a un hombre con su concubina (figura 4).

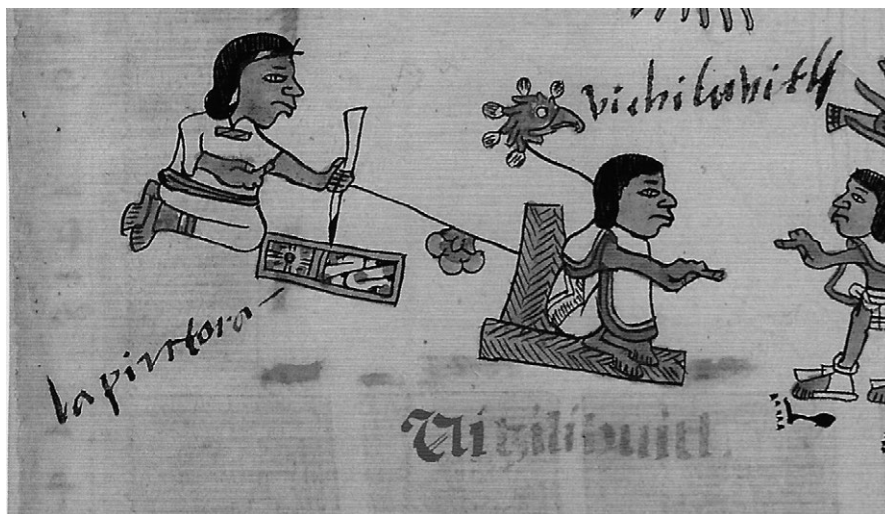


FIGURA 4. El mecate florido. *Códice Telleriano Remensis*, lámina 3.³⁰

²⁸ Cfr. P. Johansson, *Ahuilcuicatl...*, pp. 96-122.

²⁹ El verbo *xochiyohua* significa “florecer”, en el sentido de “hacerse (algo o alguien) flor”.

³⁰ Eloise Quiñones-Keber, *Códice Telleriano-Remensis: Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. University of Texas Press, Texas, 1995, fol. 30r.

La palabra florida *xochitlahtolli* no es sólo una bella palabra sino una palabra con una fuerte carga erótica. El término *xochicuicatl* es pleonástico, de cierta manera, ya que tanto la flor *xochitl* como el canto *cuicatl* son eróticos por definición. En el ámbito iconográfico de los códices, la imagen de la flor confiere un carácter erótico a todo lo que “fecunda” visualmente. En la lámina 4 del *Códice Borbónico* (figura 5), que ilustra la trecena 1- *xochitl*, observamos como el sonido florido del tambor *huehuetl*, el canto florido y la danza florida erotizan los objetos ofrendados. La florescencia podría corresponder aquí a *lo sagrado*, pero ya que estos objetos al ser ofrendados se vuelven de por sí sagrados, la flor tiene que añadir algo, y este algo es *lo erótico*. En este contexto, la guerra florida *xochiyaoyotl*, la muerte florida en combate o en sacrificio *xochimiquiztli*, tenían asimismo una connotación erótica.



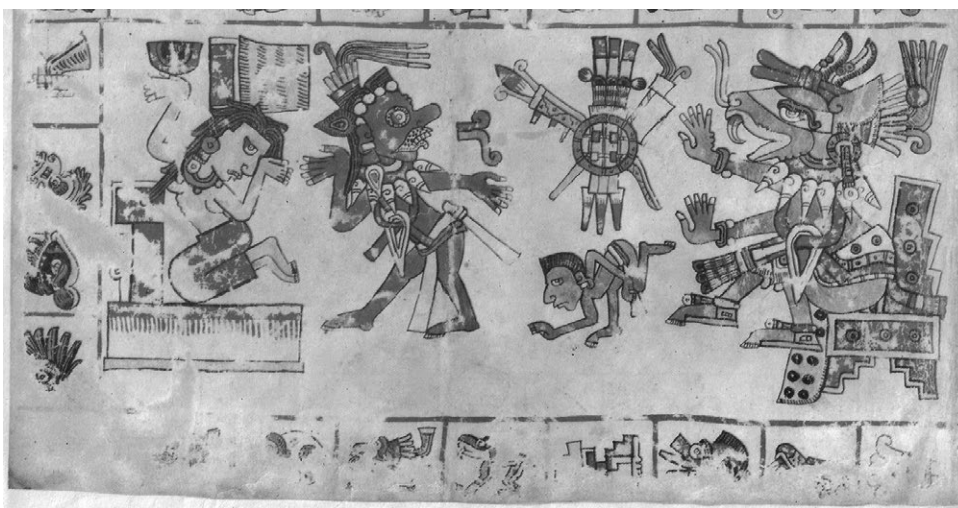
FIGURA 5. La flor erotiza todo. *Códice Borbónico*, lámina 4.³¹

La fragancia sensual y las coloridas inflexiones de la voz, el sentido dilógicamente travieso de las palabras y la voluptuosidad de la danza hacían asimismo del *xochicuicatl* “el canto florido”, un canto erótico.

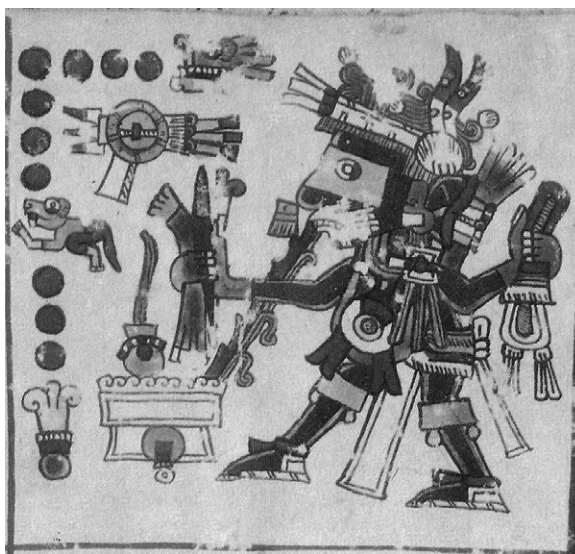
5.2 La trecena 1-xochitl “1-flor” y el cantor

El destino de los cantores y músicos prehispánicos, su *tonalli*, estaba predeterminado por los hados calendáricos correspondiente a su fecha de nacimiento. La trecena 1-*xochitl* “1-flor” era la que determinaba su vocación. Era también la trecena de las tejedoras, y de las alegradoras (*ahuianime*) cuyas actividades eran principalmente eróticas. El erotismo inherente a esta trecena es patente en una imagen del *Códice Borgia* (figura 6) en la que se observan las contorsiones lúdicas de una *ahuiani* frente a Huehucóyotl el “coyote viejo” y sensual. Este lapso de trece días estaba situado bajo la égida de Macuilxóchitl “Cinco-flor”, el dios del placer, de las flores, de la música y de la danza.

³¹ F. Anders *et al.*, *op. cit.*, lámina 4.

FIGURA 6. La trecena 1-xochitl “1-flor”. *Códice Borgia*, lámina 64.³²

Otra imagen de la trecena contenida en el mismo códice (figura 7) parece expresar “tonalidades” dentro de una escala calendárico-musical: 1-xochitl “1-flor”, eminentemente erótica, sería la “tónica”; 5-cuetzpallin “5-lagartija”, con el “5”, un exponente numérico del placer, y el reptil, símbolo de la sexualidad traviesa, la “dominante”; y 13-malinalli “13-hierba”, que combinaba la culminación numérica del trece, después de lo cual se regresaba el “1”, con la hierba o su encarnación divina del mismo nombre, la “sensible”.

FIGURA 7. Las “escalas” de la trecena 1-xochitl. *Códice Borgia*, lámina 47.³³

³² Eduard Seler (ed.), *Códice Borgia*. Fondo de Cultura Económica, México, ed. fac., 1980, vol. 3, lámina 64.

³³ *Ibid.*, lámina 47.

5.3 La voz del cantor de placer

El canto náhuatl prehispánico nace en la interioridad de un poeta que lo “exhala” como si fuera la fragancia de una flor. Como lo acabamos de ver en el rubro anterior, el predicado astrológico correspondiente a su fecha de nacimiento determinaba su “florido” desempeño existencial. La definición del cantor que dieron los informantes de Sahagún es la siguiente:

In cuicani tzatzini, naoatini, tlamaoa, tlapitzaoa: motiliniani, tlaâcoquistiani, tlatemo-huiani, tlatlaliani, tlaioicoiani tlapiquini tlaçaloani.

*In qualli cuicani iectoique qualli iectli chipaoac in itozqui temimiltic in itlatol iollo, tlaioollo, tlapiani tlatnamiquini atlatcauhqui. Cuica, tzatzì, naoati, tlatemilao, tlatomaoa, tlapitzaoa, tlaiamania, tlaiamanilia, tlanematcauica, tlatozquitia, tlatemouia, tlaacocui, tlanepantlaquistia, tlatlacoitta, tlaieiecoa, motozcaiectia, tlatlalia, tlaioicoia, tlapiqui, tlaeua, tlacuiqueoa, tecuicatia, temachtia.*³⁴

El cantor: el cantor es alguien que grita, alguien con voz clara, con voz gruesa, con voz delgada, que produce sonidos, que sube el tono, que baja el tono, que compone; es un creador, un compositor, un arreglador.

El buen cantor tiene una voz bella; su voz es buena, limpia; su palabra es redondeada, redonda, con finos contornos. Conserva, recuerda, no olvida. Canta, grita, se expresa claramente. Canta con voz gruesa, con voz delgada, con suspiros, suavemente, con suavidad. Canta con voz templada, hace efectos de voz, da el tono, sube, se mantiene a la mitad, se modera. Ensaya, afina su voz, compone, crea, forja, expresa, eleva el canto, canta para la gente, enseña.

425 |

La definición del informante es la respuesta espontánea a una pregunta del fraile en cuanto a lo que es un buen cantor, lo que explica su carácter algo pragmático, disperso y repetitivo. Destacan los efectos de voz, la nitidez de la pronunciación, la creatividad y la enseñanza. El cantor de placer seguía estos lineamientos generales a los que añadía las inflexiones traviesas de su voz, los gestos lúbricos y una creatividad dilógica y alburera.

6. LOS GÉNEROS DEL CANTO ERÓTICO

El canto de placer *ahuilcuicatl* se subdividía en géneros específicos en función de parámetros formales y de contenidos:

- El *xopancuicatl* “canto de primavera”, era un himno a la naturaleza y evocaba particularmente el renacer y la continuidad de la vida mediante la florescencia y el erotismo.

³⁴ B. de Sahagún, *op. cit.*, libro X, capítulo 8.

- El *cuecuechcuicatl* “canto travieso” se situaba en los límites entre lo sagrado y lo profano ya que se cantaba y bailaba tanto en contextos religiosos de siembra y cosecha como en circunstancias recreativas.
- En el *cihuacuicatl* “canto de mujeres” predominaban la sexualidad, obvia o encubierta, así como la burla y el sarcasmo en cuanto a la virilidad de los señores.
- El *cococuicatl* “canto de tórtolas” se cantaba en las bodas y manifestaba una clara sensualidad erótica. Se cantaba también en el contexto luctuoso de la muerte del cónyuge.
- El canto de ancianos *huehuecuicatl* que bailaban unos jóvenes con máscaras de ancianos, mezclaba la risa, el escarnio, un ingenio alburero y un erotismo lúdico, para recrear.

Todos estos géneros eróticos tenían en común una comicidad, una gestualidad lasciva u obscena así como un lenguaje ambiguo, plagado de dobles sentidos traviesos.

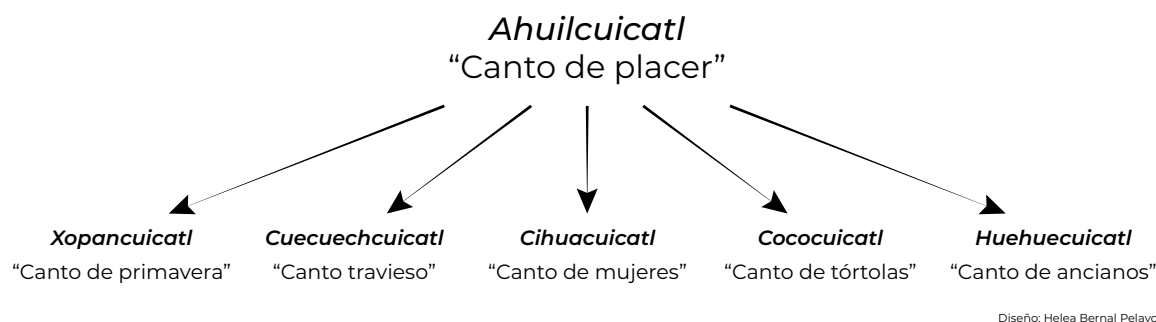


FIGURA 8. Los géneros expresivos del *ahuilcuicatl*.³⁵

7. LOS RECURSOS VERBALES DEL CANTO ERÓTICO

Las características del léxico, de la fonología, de la morfología y de la sintaxis náhuatl propiciaban similitudes semánticas, afinidades sonoras y en última instancia dobles sentidos “traviesos”. Los cantos del género *ahuilcuicatl* “canto de placer” y más específicamente los del subgénero *cuecuechcuicatl* “cantos traviesos” (figura 9) ponían de manifiesto el ingenio alburero de los antiguos mexicanos. Para ilustrar este aspecto discursivo de la lengua náhuatl y el proteísmo lúdico que lo caracteriza, aduciremos algunos recursos expresivos que ponían a la lengua en una verdadera efervescencia semiológica.

³⁵ P. Johansson, *Ahuilcuicatl...*, ed. cit., p. 45.

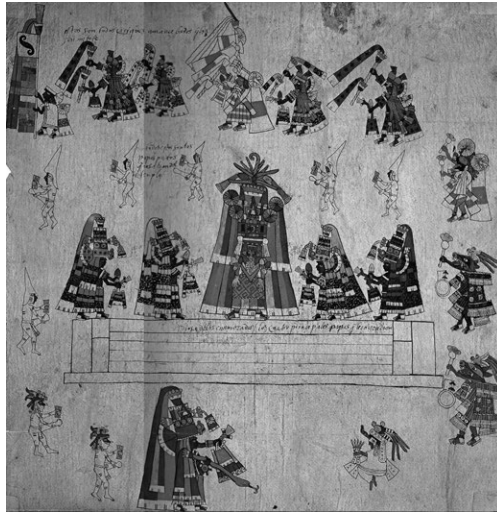


FIGURA 9. Huastecos cantando y bailando un *Cuecuechcuicatl* en la fiesta Ochpaniztli.³⁶

7.1 La alusión directa

Una alusión directa, sin mediación trópica, establecía el registro lúdico erótico del canto (figura 10):

- ¿*Tictzitzinequi in nochichihualtzin*?³⁷
 —¿Quieres agarrar mis pechos?
 —*Nihtic nimitzonaquiz*.³⁸
 —Dentro de mi te meteré.
 —¿*Cuix nel ah oc ticuahcuahuitiuh*?³⁹
 —¿No vas a tener erección?
 —*Ximocuetomacan, ximomaxahuican antlatelolca*.⁴⁰
 —“Desenreden las faldas, abran las piernas, ustedes (mujeres) tlatelolcas”.

Frecuentemente, una metáfora “transparente” creaba una ligera ambigüedad y provocaba la risa de los asistentes:

- Nictocuilehuilia zan niquiquixhuia*.⁴¹
 —“Yo le paro a nuestro gusanito, lo hago crecer”.
 —*Noconahauilti iolotzin*.⁴²
 —“Regocijo a su olotito”.

³⁶ F. Anders *et al.*, *op. cit.*, lámina 30.

³⁷ Miguel León-Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, ed. fac., 1994, fol. 72r.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, fol. 73r.

⁴¹ *Ibid.*, fol. 72r.

⁴² *Idem.*

En este último ejemplo, además de la comparación implícita del sexo masculino con un olote, una homofonía relaciona “su olotito” *i-olotzin*, y “su corazoncito” *i-yollotzin*.



FIGURA 10. “¿Quieres agarrar mis pechos?”.⁴³

7.2 Disimulación de un vocablo en su contexto frástico

Las palabras que denotan o connotan de manera clara el sexo estaban generalmente “envueltas” en contextos sonoros y semánticos en los que se perdían. El miembro viril *tepolli*, por ejemplo, se encontraba disimulado o disfrazado en un contexto frástico complejo que no dejaba ver claramente la palabra que lo refería. Al amonestar cómicamente al rey Axayácatl, el cantante-danzante dijo lo siguiente: “*In cuamimilpol, in cuauhuitzoctepol, ixcocotzohualcacatzactepol, tentzonpachpol, mahuehueyacapol*”;⁴⁴ “Cabezota redonda, falo (como) palo puntiagudo, falo sucio y mugroso de cara triste, barbudote, mano y narizota viejas”.

El vocablo *tepolli*, en su forma abreviada *tepol*, se encuentra disimulado en un contexto frástico en el que el sufijo peyorativo *-pol* abunda. Este denso contexto fonético y semántico oculta la sílaba *te-* de *tepol* y mantiene, en náhuatl, una ambigüedad tan enigmática como lúdica. Miguel León-Portilla tradujo esta secuencia de la siguiente manera: “El de la cabezota alargada, falo de cabeza aguda, de ojos agitados, el falo de cabeza negra, el barbonzote, el de la narizota y manos de viejo”.⁴⁵

7.3 Los eufemismos

Otra manera de velar intencionalmente el sentido sexual verbalmente expresado era de recurrir al *eufemismo*, es decir a la utilización de una palabra relativamente neutra o leve para expresar una realidad “cruda”. El sexo de la mujer, por ejemplo, era frecuentemente referido como *toyeyan*: “el lugar de nuestro ser”.

⁴³ Códice Borgia, lámina 59.

⁴⁴ M. León-Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, ed. cit., 1994, fol. 16r.

⁴⁵ M. León-Portilla, *Cantares mexicanos*, ed. cit., 2011, p. 191.

7.4 La comparación

Las comparaciones poéticas o chuscas entre partes erógenas y distintos objetos y animales eran frecuentes. En este caso la palabra *yuhqui*, “como”, expresaba el carácter comparativo de lo que se decía. La comparación del sexo femenino con una flor perfumada (*yuhqui ahuiaca xochitl*) o una bola de algodón sin hilar (*chahuayotl*) era típica.

7.5 La metáfora

La metáfora era el recurso expresivo más utilizado en los cantos eróticos. La sustitución de un referente verbal por otro y la relación implícita que genera la atribución al primero de las características del segundo, permitía *revelar* más entrañablemente un sentido. Es interesante recordar aquí la etimología latina de “revelar” (*res-velare*, “velar o esconder una cosa”), la cual nos indica que el hecho de ocultar el sentido en una metáfora u otro recurso expresivo permite una aprehensión más plena de lo que se busca comprender.

Aduciremos aquí tan sólo algunas de las metáforas más típicas de los cantos eróticos: el sexo masculino, *tepolli* era referido metafóricamente como *tototl* “pájaro”; *xolo(tl)* “jovencito”; *tlamacazqui* sacerdote, literalmente “el que da” (el surtidor); *cuatlaxcon* “cabeza altanera”, *mapil* “dedo”; *tenchalli* “mentón”; etcétera.

La palabra que refiere al sexo femenino, *tepilli*, significa también “noble”, “de alcurnia”, lo que permitía múltiples ambigüedades. Entre otras metáforas que aluden al sexo femenino figuraban: *nenetl* “muñeca”; *cocoxqui* “enferma”; *cihuapilli* “princesa”; *tlatilli* “montón”; *xaxantli* “adobe”; *nextamal* literalmente “harina de tamales”; *chalchihuitl* “jade”; *izquixochitl* “flor de maíz tostado”; *xochitl* “flor”, *tlachinolxochitl* “flor de guerra”; *totzahuayan* “el lugar donde hilamos”, etcétera.

El significado de la flor *xochitl* era plurivalente y cobraba un valor genérico en función del contexto específico. En cuanto al canto *cuicatl*, además de su afinidad sonora paronomástica con *(tla)cui* “tener relaciones sexuales”, constituía también una metáfora del desempeño sexual.

El sexo femenino era también referido metafóricamente como un receptáculo: “*Xoconquetza in nonexcon, cenca niman xocontoquio*”;⁴⁶ “Páralo en mi olla de cenizas, luego atízalo mucho”. El sexo femenino es un horno donde hay fuego que hay que atizar. El miembro viril sería, en este caso, el tizón.

7. LA DILOGÍA

Cuando una palabra o una expresión se utiliza en dos sentidos distintos en un mismo contexto se habla de dilogía. Era probablemente el recurso expresivo más frecuente en los cantos eróticos. En el caso de los cantos nahuas, el primer sentido de un término o una expresión no estaba siempre yuxtapuesto a su sentido metafórico travieso, en una frase, para crear un efecto dilógico impactante sino que estaba omnipresente, de manera implícita, en el texto. Las referencias a la guerra, a las armas, al ardor

⁴⁶ M. León-Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, ed. cit., 1994, fol. 72r.

bélico o a la derrota de los varones, por ejemplo, tenían, en este contexto, un carácter dilógico sistemático.

La dilogía podía ser fácilmente aprehensible, como en el caso de las metáforas concernientes al sexo, pero podía ser más sutil. Entre los múltiples casos de dilogía citemos tan sólo los siguientes: *In cuicatl*, *in xochitl*, que alude a la poesía; se utilizaba también aquí para referir las circunvoluciones voluptuosas del acto sexual.

La dilogía podía afectar los nombres propios que se volvían nombres comunes en la segunda acepción. Tal es el caso del rey mexica Axayácatl, cuyo nombre se interpretó en un canto primero como nombre propio y luego, mediante una homofonía, como “la mosca de pantano (*axayacatl* o *axaxayacatl*)”. Asimismo, el nombre propio del rey tetzcocano Nezahualpilli, percibido como predicado nominal, se volvió una referencia sexual: “el niño hambriento”, es decir el sexo masculino.

Los nombres de lugar, topónimos, sufrían a veces la misma transvalorización semántica; Chalco “lugar de jade” se vuelve “las partes íntimas de la mujer”, así como Atlixco “en la superficie del agua”. En este contexto, el título de un canto, *cozolcuicatl*, “canto de cuna”, podría haber entrañado un albur.

7.7. Redistribución sintáctica de sílabas y unidades morfélicas

430 | La alusión traviesa de una frase estaba a veces totalmente enredada en los lexemas y morfemas que la constituían. Esto implicaba una compleja reorganización de las unidades lingüísticas para poder acceder al sentido. Por ejemplo, las unidades que componen la expresión *teuccizcoyo(h)pol*,⁴⁷ “agujerote de caracol”, se redistribuyeron en un canto de la siguiente manera:

te-(o) ciz o *teuc-ciz*.

te-coyo(n), *tecizcoyo(n)*, *teuc-ciz-coyo(n)pol*.

te-pol.

“Madre” (de alguien) o “madre del señor”.

“Agujero” (de alguien), “agujero de madre”, “madrezota agujerada del señor”.

“Pene”.

Los oyentes debían trascender el orden sintáctico de las unidades lingüísticas, y reorganizar el discurso con base en afinidades, analogías semánticas y otras convergencias, para reconstruir un sentido potencialmente presente aunque de manera difusa en el segmento verbal.

Una reorganización de las unidades morfélicas generaba una nueva sintaxis la cual determinaba el tenor erótico de una frase. Tal es el caso de una expresión contenida en un *huehuecuicatl*: “*Mamazohua moteuczomápil*”;⁴⁸ “Extiende los brazos del pequeño Motecuzoma”.

⁴⁷ *Ibid.*, fol. 16r.

⁴⁸ *Ibid.*, fol. 15v.

La alusión erótica a un “dedo” *mapil*, en el microcontexto de esta expresión, autoriza una reorganización de las sílabas y consecuentemente de los morfemas presentes en *Moteuczomapil* de manera distinta. El lexema *pil(li)* que remite al niño o al príncipe, o bien constituye un sufijo (*-pil*) que indica la pequeñez de algo en este contexto se utiliza en este segundo sentido para denotar algo diminuto e insignificante (Moteuczomacito) y ridiculizar a alguien. Cambia de tenor semántico al unirse a *ma* y se vuelve *mapil* (*momapil* “tu dedo”). Se define entonces *teuczo* que podríamos traducir como “señorial”. El sentido figurado erótico de esta expresión sería entonces “se estira tu dedito señorial”, es decir, “tienes una erección”.

7.8 Sonoridades sugestivas

El tenor erótico de la danza y de los gestos orientaba generalmente la interpretación figurada de palabras y frases. El movimiento se encuentra también, sin embargo, en las sonoridades del discurso verbal: *tonhuian, tonhuian...*; ⁴⁹ “vamos, vamos...”.

El contexto erótico de estas exhortaciones así como su tenor fonético hacen de ellas verdaderas imágenes sonoras de los movimientos pélvicos de las mujeres de Chalco. Una duplicación del radical del verbo (*aha-*) podría crear sonoridades que evocaban el placer: “*noconahahuiltili iolotzin*”; “yo regocijo a su olotito”.

El significado y el semantismo rítmico-sonoro se fundían a veces para una mayor expresividad: “*Xic-hualcui, xic- hualcui*”; ⁵⁰ “Ven a tomarlo, ven a tomarlo”. No hay duda alguna sobre lo que se va a tomar y nos imaginamos fácilmente aquí el ademán obsceno que acompañaba esta frases.

431 |

7.9 Aféresis y apócope

Frecuentemente, son la síncopas de palabras que tienden a generar una similitud fonética o, al contrario, impiden que el juego de palabras sea evidente. En el canto de (mujeres) *huexotzincas* encontramos la siguiente expresión en forma vocativa: *pi-llé, netlé*, ⁵¹ cuya aféresis consiste en haber eliminado respectivamente un morfema pronominal *te* de *tepilli*, “hijo”, “príncipe” o “vulva”, y la primera sílaba *co* de *conetl*, “niño”. La ambigüedad resultante crea un verdadero albur ya que las palabras aluden entonces a la vulva: *tepilli* o *nenetl*.

7.10 El albur en los cantos eróticos

El erotismo patente de los cantos aquí aducidos así como el tenor de los recursos expresivos que lo manifiestan, nos llevan naturalmente a preguntarnos si dichos cantos no constituyen, de cierta manera, un antecedente del típico albur mexicano.

Escaramuza verbal con un velado carácter sexual que se desprende espontáneamente de una conversación informal, el albur pone en efervescencia semántica el

⁴⁹ *Ibid.*, fol. 72r.

⁵⁰ M. León-Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, ed. cit., 1994, fol. 72r.

⁵¹ *Ibid.*, fol. 79r.

ingenio de los contendientes. Con una celeridad asociativa que determina en parte el efecto cómico de una respuesta, éstos rastrean la red semiológica del lenguaje en busca de relaciones o términos ambiguos que puedan mantener vigente la isotopía sexual lúdicamente generada por uno de los interlocutores. En esta justa lingüística, el perdedor es el que no encuentra elementos para responder a una alusión “traviesa”, con lo cual se rompe el hilo de la isotopía establecida. El tenor agonístico y lúdico del diálogo, la ambigüedad referencial que lo caracteriza, así como su índole sexual tienden a provocar la risa.⁵²

En un *Huehuecuicatl* probablemente cantado y bailado en la fiesta de San Francisco, un día 4 de octubre, en presencia de fray Pedro de Gante, el protagonista, después de evocar los himnos que se cantaban en la casa de Dios (*Dios ychan*), blandiendo su bastón, expresó lo siguiente:

Tzontli imapil, canahuacan,
Cuacuatlalhuayo, teteuilacachpil mamazohua
Moteuczomapil.⁵³

La traducción más inmediata de este párrafo sería:

(Tiene) pelos (o gorro) su dedo, es delgado,
(tiene) la cabeza llena de venas, es redondo, extiende los brazos
(el brazo) el pequeño Motecuhzoma.

432 |

La presencia del bastón *topilli*, y los sufijos *-pil* que denotan aquí de manera peyorativa la pequeñez, “jalan” la interpretación fuera del ámbito sexual y la orientan hacia dicho bastón. Ahora bien, el bastón tiene un valor fálico en el contexto lúdico del canto y las palabras proferidas que acompañan sus meneos son ambiguas:

Tzontli es ambiguo, ya que puede significar “pelos”, “encima de”, “encima” o aludir a un “gorro”.

Imapil, “su dedo”, conlleva una clara alusión sexual.

Canahuac, “delgado” se aplica específicamente al prepucio.⁵⁴

Cuacuatlalhuayo, “la cabeza llena de venas”, es también inequívoco una vez que se estableció el tenor sexual del discurso.

Se percibe también dentro del compuesto verbal *huila*, “tullido”, que podría haber sido enfatizado mediante un ademán o una mímica. Asimismo, si vaciamos *teteuilacachpil* de su “relleno”, *huilacachpil*, tenemos (*te*) *pil*, la “vulva”, que también podría haber sido detectada por los oyentes mediante un gesto alusivo del protagonista y una prosodia que enfatizará las sílabas pertinentes.

⁵² P. Johansson, *Ahuilcuicatl...*, p. 116.

⁵³ M. León-Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, ed. cit., 1994, fol. 79r.

⁵⁴ B. de Sahagún, *op. cit.*, libro X, capítulo 27, párrafo 9.

En cuanto a *mamazohua teuczomapil*, como ya lo hemos visto, una percepción dilógica de la metáfora “extiende el brazo” (*mamazohua*) y una redistribución perceptiva de las sílabas y de los morfemas contenidos en *Moteuczomapil*, como *mo-teuczo-mapil*, generan el albur: “tu dedo (o dedito) señorial”.⁵⁵

CONSIDERACIONES FINALES

En el contexto cultural náhuatl prehispánico, el erotismo era una “savia” que nutría la arborescencia existencial desde su arraigo pulsional, profundamente visceral, hasta los anhelos más etéreos que manifestaban su voluntad de ser.

Presente en las más diversas manifestaciones culturales de los antiguos nahuas, el erotismo encontró su máxima expresión en el *ahuilcuicatl*: “canto de placer, dentro y fuera de los espacios rituales”. La motricidad lasciva, voluptuosa y lúdica de los gestos, de la voz, de la música y de la danza se conjugaba con la lubricidad velada de un registro verbal en constante “efervescencia” semiológica para generar el placer y la risa.

Los cantos eróticos hilaban, urdían y entretejían sutilmente los sonidos, los gestos, los elementos gramaticales y los significados para generar un sentido travieso que llegaba a representar a veces un verdadero *albur*.

Después de la Conquista, las danzas lúbricas, consideradas como “obscenas” y por tanto vetadas por las autoridades eclesiásticas, fueron sustituidas por gestos y bailes más afines a la espiritualidad cristiana. Despojado de la parte corporal de su expresión, el canto erótico buscó reconstituir, en la clandestinidad esotérica de su lenguaje figurado, el dinamismo jocosos del erotismo indígena. Este lenguaje sibilino permitió quizás a los indígenas burlarse impunemente de quienes consideraban todavía, como sus enemigos.⁵⁶

433 |

REFERENCIAS

- “Leyenda de los soles”, en Walter Lehmann y Gerd Kutscher, *Die Geschichte der Königreiche von Culhuacan und Mexico*. Verlag W. Kohlhammer, Berlín, 1974, pp. 330-338.
- COURT, Raymond, *Le Musical*. Essai sur les fondements Anthropologiques de l'Art. Klincksieck, París, 1976, 320 pp.
- DELACROIX, Henri, *Psychologie de l'Art*, P.U.F., París, 1927, 481 pp.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*. Porrúa, México, 1967, 2 tomos.
- JOHANSSON, Patrick, “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 44 (julio-diciembre, 2012), pp. 65-133.
- JOHANSSON, Patrick, *Ahuilcuicatl. Cantos eróticos de los mexicas*. Instituto Politécnico Nacional, México, 2018, 424 pp.
- JOHANSSON, Patrick, *El español y el náhuatl. Encuentro de dos mundos, 1519-2019*. Academia Mexicana de la Lengua, México, 2020, 784 pp.
- JOHANSSON, Patrick, *El español y el náhuatl. Encuentros, desencuentros y reencuentros. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. 26 de agosto de 2010. Respuesta de Miguel León-Portilla*. UNAM/AML, 2015, 51 pp.

⁵⁵ P. Johansson, *Ahuilcuicatl...*, pp. 96-122.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 417-418.

- JOHANSSON, Patrick, *La imagen del ruido y el ruido de la imagen en la pintura mural de Tamuin*, UNAM, México, 2020. [En prensa].
- JOHANSSON, Patrick, *Miccacuicatl. Las exequias de los señores mexicas*, Primer Círculo, México, 2016, 454 pp.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (ed.), *Cantares mexicanos*, UNAM/Fideicomiso Teixidor, México, 2011, 3 vols.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (ed.), *Cantares mexicanos*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, ed. fac., 1994, 258 pp.
- MOTOLINÍA, fray Toribio de, “Historia de los indios de la Nueva España”, en Joaquín García Icazbalceta, *Colección de documentos para la historia de México*. Porrúa, México, 1980, vol. 1 [Biblioteca Porrúa de Historia, 47].
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Códice Florentino. (Testimonios de los informantes de Sahagún)*. Giunta Barbera, México, ed. fac., 1979.
- SIMÉON, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Siglo XXI, México, 1977, 783 pp.
- TORQUEMADA, fray Juan de, *Monarquía indiana*. UNAM/IIH, México, 1992, 6 vols.

ANEXO.
SEMBLANZAS

1. MÚSICA DEL SIGLO XIX

Luisa Vilar-Payá es doctora en Musicología por la Universidad de California, con maestría por la Universidad de Columbia y Licenciatura en Filosofía por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Investiga las discrepancias políticas que rodean la producción y recepción de la música. En el ámbito del análisis musical, sus artículos problematizan el binomio autonomía-referencia, incluyendo la representación de la música a través de imágenes analógicas y digitales. Actualmente es miembro de la American Musicological Society, la Sociedad Española de Musicología, miembro vitalicio de la Society for American Music y catedrática en el área de historia de la música y musicología de la Universidad de las Américas Puebla.

Áurea Maya Alcántara estudió la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana, la maestría en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la maestría en Educación por la Universidad Interamericana para el Desarrollo (UNID). Doctora en Historia del Arte por la UNAM y, desde 1991, investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (CENIDIM-INBAL). Es autora de libros y ensayos sobre ópera y zarzuela en México durante el siglo XIX y especialista en la catalogación de archivos musicales. Ha participado en la restitución de dos de las óperas mexicanas más importantes del siglo XIX: *Ildegonda* de Melesio Morales y *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua, ambas puestas en escena. En 2011, realizó el ordenamiento e inventario del Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Actualmente, combina su labor de investigación con la docencia y con la publicación de la sección “Apasionarte” en el periódico digital *El semanario*. Es vicepresidenta de la Asociación de Historiadores Palabra de Clío.

Arturo Javier Ramírez Estrada es licenciado en Música por la Universidad de Guanajuato, maestro en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México, en los campos de conocimiento de musicología e interpretación, y doctor en Historia y Ciencias de la Música con mención *Cum Laude* por la Universidad Autónoma de Madrid, España. Recibió la distinción de Candidato a Investigador Nacional por el Sistema Nacional de Investigadores

del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología 2020 bajo las siguientes Líneas de Generación y Aplicación del Conocimiento: estudio de la guitarra séptima mexicana de finales del siglo XVIII a mediados del siglo XX, para la transmisión, difusión y divulgación de los conocimientos a nuevas generaciones y para la recuperación de nuestro pasado musical mexicano. Fue fundador y coordinador del Programa Académico de Licenciatura en Música perteneciente a la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Nayarit, en donde es profesor de tiempo completo e integrante del Cuerpo Académico en Consolidación Sociedad, Cultura y Lenguaje.

Elías Morales Cariño es licenciado en Piano por la Escuela Nacional de Música (ENM) de la UNAM. Maestro en Piano con especialidad en Música de Cámara y Repertorio Vocal en la Longy School of Music en Cambridge, Massachusetts, copatrocinado por la UNAM y la beca Fulbright-García Robles, y maestro en Musicología por la UNAM. Su labor musicológica se ha centrado en el estudio de la música mexicana decimonónica. Destaca su rescate y edición crítica de *Reynaldo y Elina o La sacerdotisa peruana* (1838) de Manuel Covarrubias. Ha impartido cursos de música de cámara, repertorio vocal, y fonética y dicción en el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Superior de Música del INBAL, la Universidad Panamericana, la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, la Universidad de Guanajuato, entre otras instituciones. Actualmente es profesor asociado de tiempo completo en la Facultad de Música de la UNAM, donde entre sus tareas coordina el Taller de Ópera, entre otras tareas. Por su labor en dicha universidad le fue otorgado el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos 2008.

Bernardo Jiménez Casillas es licenciado en Piano y maestro en Interpretación Musical con especialidad en piano por la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), institución en la que actualmente cursa el doctorado en Musicología. Ha grabado tres discos dedicados a la obra para piano de Arnulfo Miramontes (Urtext Digital Classics, 2014-2015) y publicado artículos para la revista *Cuadernos de Iconografía Musical* del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM. Entre sus galardones, destacan los obtenidos tanto en las ediciones 2008 y 2009 del Concurso Interno de

Piano de la FaM, así como el Prix de la Mairie de Monaco 2011 y el Premio al Talento Artístico de Aguascalientes 2011. Actualmente es profesor de piano del Departamento de Arte y Cultura Cedros-Universidad Panamericana.

2. MÚSICA DEL SIGLO XX

Lorena Díaz Núñez es maestra en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estudió flauta de pico en Italia con Ezequiel Recondo y Gianluigi Gamba y pintura en la Academia de Bellas Artes, Pinacoteca Brera. En 1990 ingresó al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), adscrito al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Se ha dedicado a estudiar la vida y la obra del compositor michoacano Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) desde la óptica de la nueva historia cultural. Su línea de investigación abarca la cultura de la música sacra católica mexicana en la primera mitad del siglo XX. En 2010 recibió el Premio Nacional Raúl Guerrero al mejor producto de difusión del patrimonio musical.

María de Jesús Cuevas Mesa ingresó a la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana (UV), Opción Piano, e inició su maestría en Ejecución e Interpretación Pianística en el Centro Mexicano de Posgrado en Música de la Ciudad de Puebla. En agosto de 2013, ingresó como maestra de Piano al Centro de Iniciación Musical Infantil de la UV, región Veracruz.

Francisco Jiménez es licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), su línea de investigación es la historia cultural. Hizo algunos grados en violín en el Centro de Investigación y Estudios de la Música y cursos de flauta transversa y violín, propedéutico, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. En la administración artística ha colaborado en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de las Artes, Conservatorio de Música de Tijuana, Baja California, y en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras de Morelia, Michoacán.

3. MÚSICA Y TRADICIÓN

Fernanda del Peón es licenciada en Música y en Educación Musical por la Universidad Veracruzana (UV), y egresada de la maestría en Interpretación e Investigación Musical por la Universidad Internacional de Valencia. Obtuvo el 3.º lugar en el Concurso de Música de Cámara del Festival “Semana del Música” de la UV y el Premio a la Juventud Sudcaliforniana. Actualmente es doctoranda en la Universidad de Aveiro, así como miembro del INET en Portugal.

Rosa Virginia Sánchez García es investigadora e intérprete de música tradicional mexicana. Estudió el propedéutico en Etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y las carreras de Etnología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y Educación Musical en el Centro Morelense de las Artes (CMA). Su interés se ha centrado tanto en la música de la Huasteca, como en la lírica tradicional, especialmente la de los huapangos de esa región. Es autora del libro *Antología poética del son huasteco tradicional*. En años recientes se ha dedicado a la investigación de la canción popular urbana de México. En el 2001 se le otorgó el Premio al Desempeño Académico en Investigación, 3.º lugar, del INBAL. Desde 1985 es investigadora en el área de etnomusicología del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) y desde 2005 imparte clases de investigación musical y talleres de música popular mexicana en la Licenciatura en Música del CMA.

José Ángel Barquet Kfuri es licenciado en Sociología por la Universidad Veracruzana y maestro en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La revista *Correo del Maestro* ha publicado sus artículos, “Anales del comercio del piano en el México decimonónico”, 2019; “Música salonesca mexicana: articulación y características constitutivas”, 2015; y “La tradición del piano en México y su relación con el poder durante el siglo XIX”, 2014. Su tesis de licenciatura obtuvo un doble reconocimiento institucional: Mención Honorífica, otorgada por el Instituto Mexicano de la Juventud dentro de su Certamen de Tesis sobre Juventud 2007, y por la Fundación México Unido dentro de su IX Premio “A la Excelencia de lo Nuestro” en 2009. Desde 2019 realiza el Doctorado en Musicología dentro de la UNAM.

4. EDUCACIÓN MUSICAL

José Marcos Partida Valdivia es licenciado en Psicología y maestro en educación por la Universidad Autónoma de Nayarit. Doctorando en el campo de educación musical, en el posgrado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado artículos académicos sobre la educación musical en niños y la cultura musical del rock en Nayarit.

Irma Susana Carbajal Vaca es doctora en Educación con formación en música, comunicación y educación. Colabora en el posgrado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Profesora-investigadora titular del Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Melissa Isaaly Mendoza Bernabe comenzó la carrera técnica en Música en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), eligiendo como instrumento el piano. Posteriormente comenzó su carrera profesional en la Facultad de Artes de la misma universidad, en la Licenciatura en Música con la opción terminal de Educación Musical. Se enfocó en una línea de investigación sobre música tradicional y educación; específicamente en la transcripción de canciones tradicionales en lenguas indígenas, utilizadas en actividades didácticas en preescolar, creando así un manual, llamado Coatlicue, con transcripciones de la colección de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En el año 2018 ingresó a la maestría en Educación y Desarrollo Humano en la Universidad Popular del Estado de Puebla y en el 2020 a la maestría en Artes y Transdisciplinariedad en la BUAP. Actualmente coordina los talleres artísticos de la Preparatoria Ibero Puebla.

Thelma Jaet Garibaldi Pérez Vilchis es licenciada en Flauta Transversa y en Letras Inglesas, además de compositora, escritora, bailarina, perito traductora y profesora de la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fundó e imparte la materia optativa Interdisciplinary Ensembles, y de la Escuela de Iniciación Artística núm. 1 del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (EIA1-INBAL), donde imparte flauta transversa. En 2004 obtuvo el premio de traducción literaria de la revista Punto de partida, Coordinación de Literatura-UNAM;

en 2005 el de la Escuela de Traducción de la Universidad Intercontinental; y en 2017 ganó el concurso de composición coral del Coro UNAM-Canadá con su obra *Natura*.

5. MÚSICA E INCLUSIÓN

Erick Javier Torres Dávalos es licenciado en Música por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con énfasis en interpretación, y actualmente cursa el Diplomado Virtual en Políticas y Desarrollo Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana. Especialista en la música de cámara y cofundador del Tocato Ensamble, también forma parte del proyecto Pasa, Escucha y Compara, apoyado por el Programa de Estímulos a la Innovación, Desarrollo Artístico y Cultural 2020 del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.

Karla Magdalena Torija Romero es una guitarrista y docente egresada de la Facultad de Artes en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Asimismo, desde 2014 es miembro del trío de música de cámara Tocato Ensamble y parte del proyecto Pasa, Escucha y Compara, apoyado por el Programa de Estímulos a la Innovación, Desarrollo Artístico y Cultural 2020 del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.

Alejandro Casales Navarrete es licenciado en Artes Plásticas con especialidad en Multimedia por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (*Eximia Cum Laude*), así como maestro en Gestión Cultural (*Cum Laude*) y Maestro en Educación por la Universidad Autónoma Metropolitana (*Eximia Cum Laude*). A lo largo de su trayectoria artística y académica se ha enfocado en la gestión, producción y dirección artística de muestras de música visual, así como en intervenciones educativas y en la dirección artística de conciertos de música mixta.

Lorena María Peugnet Díaz realizó la carrera en Música y se tituló como clavecinista por el Conservatorio Superior de Música de Aragón, España. Asimismo, obtuvo el master en Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural por la Universidad de Murcia. En 2020 se tituló como doctora en Arte, Producción e Investigación en la Universidad Politécnica de Valencia. Es fundadora y directora de Música y Ceguera, proyecto que entre otras cosas se especializa en dar visibilidad a intérpretes con discapacidad visual, y de Lo

Audible —producción cultural inclusiva—, cuya misión es promover la consciencia social en torno a la inclusión y la diversidad visual a través de la música y otras artes.

Alejandro Jonathan Madrid Barcelata es licenciado en Educación Artística por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y profesor de enseñanzas musicales elementales en preescolar. Desde el año 2008 ha sido profesor de Enseñanzas Musicales Elementales en jardín de niños y desde el 2017 realiza un proyecto de inclusión musical especial en preescolar llamado Taller de Expresión Musical para Niñas y Niños con Discapacidad.

6. ANÁLISIS MUSICAL

Julieta Varanasi González García es licenciada en Artes, Opción Piano, y maestra en Música en el área de Musicología por la Universidad Veracruzana (UV). Entre 1998 y 1999 estudió en el Conservatorio de Brabante, Tilburg, Holanda. Ha publicado en *Heterofonía* y en *Artis*, colaboró en el libro *Banda Sinfónica del Estado de Veracruz, historia y tradición musical*, de 2010; y en noviembre de 2014 publicó el libro *La música en Xalapa entre 1824 y 1878*. Actualmente, se desempeña como profesora en la Facultad de Música de la UV y forma parte del cuerpo académico Formación e Investigación en Educación Musical.

José Arias Olmos es licenciado en Artes, Opción Oboe, y maestro en Música en el área de Teoría de la Música por la Universidad Veracruzana (UV). Cuenta con estudios de posgrado en Oboe en el Conservatorio de Brabante, Tilburg, Holanda. Actualmente se desempeña como profesor en la Facultad de Música de la UV y en el Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz.

María Eugenia Cosío Hernández es licenciada en Canto Gregoriano por la Escuela Superior de Música Sacra de Guadalajara, licenciada en Música con orientación en ejecutante del piano y maestra en Educación y Expresión para las Artes por la Universidad de Guadalajara. En cuanto a su quehacer musical, se desempeña como pianista acompañante, repertorista e integrante del ensamble de música barroca Hortus Musicus, donde ejecuta la espineta. Ha centrado su labor como investigadora en el estudio de la obra pianística

del compositor michoacano Domingo Lobato. Actualmente, es profesora de música en educación básica en Guadalajara, Jalisco.

7. DOCUMENTACIÓN MUSICAL

Rolando Vidal García Calderas es maestro en Artes por la Universidad de Guanajuato, división de arquitectura, arte y diseño, y licenciado en Música, opción instrumentista con especialidad en viola, por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). Asimismo, es profesor e investigador de tiempo completo y actual director de la Facultad Popular de Bellas Artes de la UMSNH.

Luisa del Rosario Aguilar Ruz es licenciada en Derecho y en Piano, maestra en Historia y doctora en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha sido invitada a colaborar en la organización de las colecciones de partituras de los fondos reservados de la Biblioteca Central y de la Biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM. Asimismo, es una estudiosa del desarrollo de la imprenta musical mexicana del siglo XIX, tema sobre el que trató sus investigaciones de maestría y doctorado, y artículo “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México, 1842-1877”, publicado en el libro *Los papeles para Euterpe: la música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*.

Sandara Velásquez es licenciada en Interpretación con mención honorífica por la Universidad Veracruzana y maestra en Interpretación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Pianista e investigadora, actualmente forma parte de MUSIMP: Grupo de Estudio del Impreso Musical en México, un proyecto que propone abordar el impreso musical como línea de investigación a partir de una metodología, fuentes y alcances desde las áreas de la documentación, investigación e interpretación musical.

Alejandra Hernández Sánchez es licenciada en Canto y maestra en Musicología por la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha colaborado en los proyectos Ritual Sonoro Catedralicio y Seminario de Iconografía Musical Novohispana, así como en la catalogación de los archivos de las parroquias de Santiago

Chazumbay y San Cristóbal Suchixtlahuaca, Oaxaca, junto a John Lazos. En la actualidad forma parte de la Coordinación de Documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), donde está a cargo de la Colección Salvador Contreras y la Colección Martínez del Villar y Masson.

Beatriz Hernández Gutiérrez es maestra en Bibliotecología y Estudios de la Información por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 1990, es miembro de la Coordinación de Documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM). Actualmente, se encuentra a cargo del proyecto Carlos Chávez: su legado musical; además de colaborar en el proyecto Colección de instrumentos musicales del maestro Guillermo Contreras.

Luis Jaime Cortez Méndez es un compositor, director, investigador y maestro, licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, es maestro en Filosofía por la Universidad Michoacana y doctor en Artes por la Universidad de Guanajuato. Desarrolló su formación musical en el Conservatorio de las Rosas, en el Conservatorio Nacional y en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM). En 1998, recibió la Medalla Mozart al mérito en las Artes; el Premio Génesis en 2005; y el reconocimiento como Mente Quo+ Discovery en el 2012. Ha sido maestro por más de 20 años. Actualmente es investigador en el CENIDIM, en donde ha publicado varios libros; entre los que cabe destacar la novela biográfica sobre Silvestre Revueltas *Favor de no disparar sobre el pianista*.

Alejandra Juan Escamilla es licenciada en Bibliotecología por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y licenciada en Derecho por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Ha participado en las siguientes publicaciones colectivas: *Abstracts de Heterofonía: herramienta de consulta sobre artículos publicados en la revista durante treinta años; 70 años de la música en el Palacio de Bellas Artes: antología y crónicas y críticas (1934- 2004); Catálogo musical orquestal mexicano: biblioteca virtual*; y *Cuarenta años de investigación musical en México*. Actualmente labora en el Centro Nacional de Investigación,

Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) como investigadora documentalista y abogada.

María del Rosario Sandoval Céspedes es egresada de la carrera en Bibliotecología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se ha desempeñado como catalogadora de música impresa, libros y revistas en el Grupo de Difusión Científica 2015; el Instituto Cardenal Miranda, 2012-2014; la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli en Garibaldi, 2012-2013; la Facultad de Música de la UNAM, 1998-2011; la Dirección General de Materiales y Métodos Educativos de la Subdirección del Centro de Documentación de la Secretaría de Educación Pública, 1998; el Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Azcapotzalco, 1997; el Centro Nacional de las Artes, 1997; y la Hemeroteca Nacional de la UNAM, 1995. Fue fundadora de la Orquesta Sinfónica Juvenil de la Delegación Cuauhtémoc, dentro del Programa Coros y Orquestas Infantiles y Juveniles de México, 1990-1992, y también fue parte del Comité Organizador del Seminario Permanente de Historia y Música en México, perteneciente a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, del 2009 al 2011.

Iskra A. Rojo-Negrete es bióloga por la Facultad de Ciencias y tesista en Etnomusicología con la Medalla Gabino Barreda, maestra en Geografía y doctora en Geografía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), además de posdoctorante en el COLMEX. Actualmente trabaja con temas ambientales, saberes ambientales, gestión comunitaria, políticas públicas y conservación; y en particular paisaje sonoro, música y naturaleza con un grupo interdisciplinario de la UNAM, la Universidad de Tamaulipas, la Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas, entre otras instituciones. Desde 2008 ha sido investigadora asociada del Museo Nacional de la Culturas y responsable de la catalogación de su colección musical. Al respecto ha publicado capítulos de libro en *México. Restauración y protección del patrimonio cultural*, 2014; y en *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Nuevas miradas*, 2015.

8. MÚSICA Y NEUROCIENCIAS

Víctor Barrera García comenzó sus estudios de violín en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, continuando su formación en el Conservatorio Nacional de Música en la cátedra de violín. Realizó estudios de maestría en Administración de Centros Educativos, Especialización en Nuevos Modelos de Financiación y Mecenazgos, en la Universidad Europea Miguel de Cervantes. Además, recibió el grado de maestría en Neurodidáctica, con mención especial, por la Universidad Rey Juan Carlos de España, desarrollando un sistema de lectura musical para instrumentos de cuerdas frotadas dirigido a niños de 3 a 5 años de edad que no saben leer ni escribir. Como escritor, publicó en 2011 *Misterios musicales, un viaje mágico por los sonidos de México y Para viajar, aventuras sin salir de casa*. Inició su labor pedagógica en 1999, al obtener la posición de profesor en el Conservatorio Nacional de Música. Es miembro de la American String Teachers Association, la Violin Society of America, la Society for Music Perception and Cognition, y miembro fundador de la Asociación Mexicana del Método Suzuki. Actualmente es director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) y se encuentra realizando investigaciones en colaboración con un equipo de neurólogos y neurocirujanos en torno al desarrollo de herramientas terapéuticas y de un nuevo modelo para tratamientos de neurorehabilitación con música y sonido en pacientes con problemas derivados de tumores cerebrales, accidentes vasculares, afasias y problemas motores.

Luisa Fernanda Serrano Sánchez es egresada de la Licenciatura en Música por la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), donde se ha especializado como instrumentista en violín. Ha tomado diversos cursos en el área de la neuroeducación, técnica Alexander y psicología deportiva, además de haber colaborado en las revistas *Musicalia*, *Musicante* y *ARTE: Inter y Transdisciplinariedad*, pertenecientes a la Facultad de Artes de la BUAP.

Alejandro Jonathan Madrid Barcelata es licenciado en Educación Artística por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Desde el año

2008, ha sido profesor de Enseñanzas Musicales Elementales en jardín de niños, y desde el 2017 realiza un proyecto de inclusión musical especial en preescolar, llamado Taller de Expresión Musical para Niñas y Niños con Discapacidad.

9. TROMPETA DE CARACOL, ORGANOLOGÍA, CANTATA EN NÁHUATL

Maura Isabel Aguayo Alemán es licenciada en Música por la Universidad Autónoma de Baja California. Es autora de la tesis “La función del *tecciztli* (trompeta de caracol) en los rituales de sacrificios humanos de las veintenas mexicas” (2017). En el 2019 realizó dos diplomados: el Diplomado Patrimonio Cultural. Definiciones, Debates y Retos, por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia; y el Diplomado en Antropología del Arte por el Laboratorio Transdisciplinario de Investigación y Reinención y el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología. También ha participado como ponente en el congreso El Norte de México y Sur de los Estados Unidos: espacios fluidos para los procesos posglobales (2017) de la Sociedad Mexicana de Antropología y en el II Congreso de Etnomusicología de la UNAM (2018) por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Juan Guillermo Contreras Arias es un etnomusicólogo e intérprete de música popular y tradicional egresado de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde también ha sido profesor de Etnomusicología y director del Taller de Música Tradicional. Como investigador ha impartido conferencias, clases y seminarios en diversas instituciones de México, Estados Unidos, Argentina, Chile, Colombia, Venezuela, Uruguay, España, Austria, Japón y Eslovenia, entre otros países. Es multiinstrumentista y director de varios grupos de música tradicional mexicana: el grupo Jaranero y la orquesta típica Sonecitos de la Tierra. Ha publicado libros, artículos y fonogramas, y ha producido y conducido programas de radio en las estaciones XEQ, XEX y XEB. Desde 1981, es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), en cuya área de etnomusicología ha realizado diversos proyectos

de investigación sobre música tradicional de México, organología y educación musical. Asimismo, ha sido curador de la colección de instrumentos musicales de dicho centro de investigación, miembro del Consejo Académico, coordinador de investigación y subdirector.

Gonzalo Alejandro Sánchez Santiago es etnomusicólogo por la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), maestro en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha colaborado en proyectos de investigación para la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Actualmente es investigador de tiempo completo en la sede Oaxaca del Instituto de Investigaciones Estéticas y desarrolla una investigación sobre la cultura musical en Oaxaca partiendo del análisis de archivos musicales y acervos fotográficos de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Paralelamente, lleva a cabo una investigación sobre las contribuciones del músico e investigador Samuel Martí a la historiografía de la música mexicana.

Samuel Máynez Champion. Después de cursar parte de la licenciatura en el Conservatorio Nacional de Música, se graduó en la Yale University School of Music de la Unión Americana, donde obtuvo una beca completa; posteriormente, revalidó su título de posgrado en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán. Asimismo, es doctor en Estudios Mesoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde el 2007 es columnista de la revista *Proceso* —donde ha colegido más de 300 textos dentro de la columna “Estro Armónico”—. Con respecto a sus publicaciones, son de señalar los tres volúmenes *De música y de músicos*. Fue acreedor del premio del Instituto Italo-latinoamericano de Roma y desde 1994 es catedrático del Conservatorio Nacional de Música de México. Combina su quehacer musical con la creación literaria y el periodismo cultural, sus producciones comprenden géneros como el cuento, la dramaturgia y el ensayo. Recientemente, reelaboró la ópera en un acto *Cuauhtémóctzin*, del doctor Aniceto Ortega del Villar.

Patrick Johansson Keraudren es doctor en Letras por la Universidad de París e investigador del Instituto de Investigaciones Históricas y profesor de Literaturas Prehispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras, ambos en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es también miembro del Consejo de la Crónica de la Ciudad de México; de número de la Academia Mexicana de la Lengua; correspondiente de la Real Academia Española; y honorario de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas de México. Ha publicado varios libros y artículos sobre la muerte en el mundo náhuatl prehispánico, la semiología de la imagen en los códices, la literatura náhuatl prehispánica y la Conquista. Fue investigador y curador de las aplicaciones digitales de *Nezahualcōyotl*, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y del *Códice Boturini*, del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ha recibido diversas distinciones, entre las que destacan la preseña Tepuztlahcuilolli; Juchiman de Plata; la Cátedra de Estudios Mexicanos en Toulouse, 2002 y 2019; el premio CANIEM 2003 por “Ahnelhuayoxochitl, flor sin raíz”, como mejor ensayo literario; la Cátedra Miguel León-Portilla del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM; la Cátedra Alfonso Reyes de la Sorbona, París III; y el premio del Comité Mexicano de Ciencias Históricas 2010, como Mejor Artículo de Historia Antigua.

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Marina Núñez Bernalova
Subsecretaria 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

Producción digital a cargo del Centro Nacional de
Investigación, Documentación e Información Musical
“Carlos Chávez” (CENIDIM).

México, abril 2021



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDIM