

**Olga Picún y Consuelo Carredano \*:**

## **El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios \*\***

### **Introducción**

El concepto de nacionalismo ha sido tema de exploración y reflexión de los músicos mexicanos, dedicados a la investigación o práctica musicales. Los trabajos al respecto, escritos hace varias décadas, se muestran bajo dos enfoques y estos dan cuenta de los distintos momentos históricos en que fueron desarrollados. Algunos de ellos abordan el nacionalismo como una necesidad en tanto que la música, al igual que las demás artes, se integra al proyecto de construcción de nación en sus aspectos políticos, sociales y culturales. Por lo tanto, la idea de reconocer en la música al México-nación constituye un propósito de los músicos mexicanos, el cual va tomando forma desde la época de la Revolución. Otros, refieren a él retrospectivamente, de acuerdo a dos posibilidades. La primera de ellas es la reflexión *a posteriori* realizada por varios de los músicos que desarrollaron su vida profesional durante el proceso histórico en que se circunscribe el movimiento nacionalista. La segunda, es la interpretación llevada a cabo por quienes se perfilan como historiadores de la música. En este caso, existen estudios donde los autores definen las características del nacionalismo y establecen qué músicos del pasado se habrían circunscrito a esa idea de construcción de “lo mexicano”. Nos permitimos hacer algunas críticas a estos últimos autores, con el propósito de exponer con la mayor claridad posible nuestro camino reflexivo.

Si bien los estudios realizados en el campo de la historia, fundamentalmente europea, han replanteado desde hace décadas las conceptualizaciones sobre los movimientos nacionalistas, el peso de ciertos trabajos en el campo de la musicología –en particular de México– ha hecho que un conjunto de cuestionables ideas hayan permanecido en el pensamiento de los historiadores de la música. El conocido trabajo de Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*<sup>1</sup>, y el volumen de Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana*<sup>2</sup>, que plantean el nacionalismo como una corriente estética (Moreno) o como portador de un “lenguaje musical nacionalista” (Mayer Serra), son un ejemplo de tales referentes teóricos. En ellos, el nacionalismo es pensado únicamente como un producto musical y no como un movimiento sociocultural y político, tal como el campo de la historia lo ha abordado. De esta forma el movimiento queda acotado a la producción musical y define de manera forzada una escuela nacionalista mexicana. Sin embargo, la profundización en el estudio de los discursos sobre el nacionalismo, a partir de los escritos publicados por los músicos, y no digamos de las obras mismas, cuestionan la posibilidad de referirnos a él como una corriente estética o como una escuela.

---

<sup>1</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

<sup>2</sup> Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, ed. facs., El Colegio de México, México 1996.

Otra crítica que hacemos a los citados trabajos es que seleccionan con criterios ambiguos –no metodológicos– los “rostros” que integran el nacionalismo mexicano, tendiendo, de esta manera, a la interpretación simplista del movimiento. Si bien es cierta la imposibilidad de cualquier estudio exhaustivo y es legítimo que el investigador realice una selección y acotación de la materia de estudio, dichas limitantes y enfoques no son claramente planteados en dichos trabajos; por el contrario, éstos se rodean de un aura de verdad irrefutable.

Como consecuencia, se desdibuja la condición de proyecto político, social y cultural, propuesto por las élites intelectuales y políticas del país, que define al nacionalismo. Asimismo, se desdibujan las fragmentaciones ideológicas que existen dentro del movimiento. Por un lado, Carlos Chávez –asumido, a finales de los años veinte como portavoz del proyecto nacionalista, desde su estatus de director del Conservatorio, de la Orquesta Sinfónica de México y de la revista *Música*– desempeña un papel de líder aglutinador de un grupo de músicos cuyas ideas aparentan ser totalmente compartidas. Sin embargo, no lo son y las rupturas y distanciamentos que se evidencian particularmente en la segunda mitad de la década del treinta constituye una muestra de ello.

Por otro, entendemos que la labor de Chávez y del grupo cercano a él en el terreno musical se inscribe en un particular marco histórico posrevolucionario y, por lo tanto, no sólo no es ajena, sino se integra al desarrollo de programas, dirigidos a consolidar la nación mexicana, en tanto que el proceso revolucionario legitima y provee de sustento discursivo a las acciones ejercidas por las clases dirigentes, entre las que se encuentran intelectuales y artistas. La nacionalización del petróleo decretada por Lázaro Cárdenas es una muestra puntual de estos programas. Y también los programas que derivan del predominio de ideas esencialistas, cuyo fin no es otro que asimilar las culturas indígenas a una cultura nacional hegemónica para lograr la “raza nueva mexicana”.

Es necesario, entonces, concebir el nacionalismo musical en el marco de un proyecto cuyo eje se encuentra en la esfera política y donde la música es una manifestación ineludible del mencionado proyecto de nación, tal como lo han hecho algunos de los trabajos musicológicos recientes<sup>3</sup>. Sin embargo, aunque dicho proyecto debe tomarse como referente, trataremos de abordar el campo de la música como un espacio parcialmente autónomo, para lograr una mayor profundidad en su conocimiento.

Una pregunta que consideramos relevante como punto de partida analítico se relaciona con el lugar que el discurso verbal ocupa en la construcción nacionalista. Es decir, la existencia de discursos verbales objetivados en una publicación ¿constituye una condición necesaria y suficiente para el desarrollo de un proyecto nacionalista, en nuestro caso, en términos musicales? No hay duda de que es una condición necesaria, debido a que todo movimiento sociopolítico se sustenta y se legitima, en principio, a través de los discursos. Sin embargo, no es suficiente. Por tal motivo, consideramos obligado definir cuáles son las manifestaciones del nacionalismo en el campo musical. Dichas manifestaciones las podemos concentrar en tres ámbitos: 1) el discurso sobre lo que debe ser la música, la educación, la difusión y la investigación musicales, 2) la acción, es decir los programas de desarrollo implementados a partir de dichos discursos en esos mismos ámbitos, y 3) la música.

Este trabajo tiene como objetivo proponer una lectura del nacionalismo

---

<sup>3</sup> Véanse por ejemplo los trabajos de Leonora Saavedra, Alejandro Madrid y Luis Velasco que constituyen referentes bibliográficos para el presente artículo.

musical sustentada en el establecimiento de una dialéctica entre varios elementos. En primer término, los discursos –y sus transformaciones– acerca del nacionalismo publicados fundamentalmente en revistas y periódicos de la época y su contraparte, el silencio acerca de este tema en músicos que suelen escribir sobre diversas temáticas vinculadas con la música. En segundo término, la postura de los militantes de izquierda –explícita o no–, y de quienes no se plantean la construcción de una identidad musical nacional. Finalmente, la producción asumida como nacionalista, que expresa las distintas tendencias existentes.

No cabe duda de que este planteamiento es ambicioso, aun cuando no pretendemos agotar los tres ámbitos antes mencionados. De manera que nuestra propuesta para el presente artículo consiste en reflexionar sobre un pequeño conjunto de textos que dan cuenta de dos momentos diferentes, respecto del desarrollo del nacionalismo musical en México<sup>4</sup>. Esto, sin olvidar que los primeros indicios de nacionalismo –que Hobsbawm llama protonacionalismo– aparecen como consecuencia de los movimientos independentistas con un perfil de patriotismo. El primero de estos momentos, entonces, se establece en el contexto de la Revolución y corresponde a la segunda fase de la historia de los movimientos nacionales, que Hobsbawm caracteriza por la presencia de “los precursores y militantes de la idea nacional y los comienzos de las campañas políticas a favor de esta idea”<sup>5</sup>. En el ámbito musical la figura clave es Manuel M. Ponce, en particular, a partir de una conferencia que ofreció en el Ateneo de la Juventud en 1913 y de algunos escritos posteriores.

El segundo momento, correspondiente a la tercera fase de la historia de los movimientos nacionales, se ubica en el contexto posrevolucionario y está dado por el diseño y la implementación de programas institucionales nacionalistas, que cuentan con el apoyo de al menos una parte de la sociedad<sup>6</sup>. Si bien la creación de la Secretaría de Educación Pública federal, en 1921, es una instancia fundamental en el desarrollo de dichos programas, en el ámbito musical las condiciones para esta fase se observan hacia la década del treinta, en tanto se elaboran propuestas de reestructuración del Conservatorio Nacional de Música, en las que se promueve la investigación sobre la música mexicana, y se impulsa la Orquesta Sinfónica de México. Por lo tanto, la figura de Carlos Chávez es relevante para abordar el nacionalismo musical en México, debido a su posición en la dirección de ambos. Sin embargo, es aquí donde adquiere especial interés la posición ideológica de varios músicos que, aunque forman parte del grupo que rodea a Chávez en la dirección de estas dos instancias musicales, publican con cierta regularidad textos sobre música o componen música que podríamos integrar a la producción de corte nacionalista, muestran un silencio frente a la teorización sobre el nacionalismo. Nos referimos, por ejemplo, a José Pomar y a Silvestre Revueltas quienes, como sindicalistas y militantes de izquierda, no sólo lucharon para mejorar la situación del músico mexicano, sino mantuvieron incorruptiblemente una postura marxista acerca de la función social del arte, que los acompañó hasta el final de sus días. La posición ideológica de estos músicos nos lleva también a abordar la situación respecto de

---

<sup>4</sup> El hecho de plantear dos momentos o fases no supone que éstas estén totalmente definidas en el tiempo, sino que, dentro del proceso histórico, es posible vislumbrar momentos donde destacan ciertos tipos de ideas o acciones, o donde se consolidan proyectos anteriores y que dan lugar a los nuevos.

<sup>5</sup> Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 20. Citado en Olga Picún, “Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 88, primavera/2006, pp.169-202.

<sup>6</sup> *Ibid.*

Julián Carrillo, quien se ubica en una posición, si se quiere, ajena al nacionalismo y a la militancia política, pero define al “sistema de composición musical” que desarrolla durante décadas como mexicano y lo equipara, en un sentido universalista, a la proyección que ha tenido el sistema tonal europeo. Asimismo, compone unas pocas obras con títulos que podrían remitir a la producción patriótica o nacionalista, varias de ellas por encargo de funcionarios del gobierno<sup>7</sup>.

En síntesis, la idea en este trabajo es proponer un diálogo entre las diferentes visiones o perspectivas –implícitas o explícitas– acerca del nacionalismo y las transformaciones que se observan en el periodo estudiado. Esto nos llevará, sobre todo en el caso de quienes no desarrollan discursos verbales sobre este tema, a revisar sus concepciones políticas –en relación con la izquierda mexicana– y estéticas –en relación con la modernidad–, y confrontarlas con aquellos discursos explícitos. La estructura del artículo queda pues definida por esos dos momentos históricos a los que nos referimos.

### **La primera época: Manuel M. Ponce al estallar el conflicto en 1910**

En los comienzos de la Revolución los principales intereses musicales de Ponce se encontraban, por un lado, en la vanguardia musical francesa, fundamentalmente en Claude Debussy, quien era todavía un compositor vivo y uno de los modelos por antonomasia de la música moderna europea<sup>8</sup>. Por otro, en el folclore musical mexicano, como fundamento para la composición. El propio Ponce señalaba en 1941: “Comencé a trabajar con elementos de nuestra música allá por el 1911, atraído por su sugestión y sus valores que ya presentía de una riqueza y amplitud tales, como para basar sobre ellos una verdadera música mexicana”<sup>9</sup>. Los primeros frutos, que daban cuenta de las ideas que Ponce venía desarrollando al respecto, se vieron reflejados en una pequeña colección de arreglos de canciones mexicanas<sup>10</sup> –entre las que incluye una de su propia autoría–<sup>11</sup>, así como en una conferencia ofrecida en 1913 en el Ateneo de la Juventud sobre la canción mexicana. Dicha conferencia es considerada por la historiografía musical mexicana como una instancia emblemática en los inicios del movimiento musical nacionalista<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> En 1905 compone *Marcha México*, dedicada a Melesio Morales. En 1909 *Matilde o México en 1810*, una ópera en tres actos, que habría sido escrita por encargo del presidente Porfirio Díaz, para celebrar las fiestas del Centenario de la Independencia. Sin embargo, no se estrenó. En el mismo año escribe *Canto a la Bandera*, con letra de Rafael López, por encargo de don Justo Sierra. Finalmente, en 1921 compone *Xúlitl*, ópera con libreto de Catalina D'Erzel, escrita por encargo de José Vasconcelos. Catálogo de la obra de Julián Carrillo en página electrónica: <http://paginas.tol.itesm.mx/campus/L00280370/works.html>

<sup>8</sup> Destaca en el mes de junio de 1912 el primer recital en México dedicado exclusivamente a la obra de Debussy, un concierto que estuvo a cargo de los propios alumnos de Ponce, entre ellos, el jovencito Carlos Chávez que interpretó el *Claro de Luna*. Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y su obra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 28.

<sup>9</sup> Manuel M. Ponce, “Los reportajes de la semana. El Maestro Ponce habla del folclore musical mexicano y de sus actuaciones en Montevideo”, en *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 11 de septiembre, 1941. Citado por Miranda, *op. cit.*, p. 30.

<sup>10</sup> Editada en 1912 por la casa Wagner y Levien.

<sup>11</sup> *Por ti mi corazón*.

<sup>12</sup> Ya desde 1907 había un interés en México por revivir una práctica que los medios académicos positivistas habían olvidado: el deseo de divulgar el conocimiento a través de conferencias. De esta forma se constituyó una Sociedad de Conferencias, que incluso llegó a impartir algunas de ellas en el Conservatorio Nacional de Música. Todo esto contó con el impulso y la protección de Justo Sierra. El

El grupo de los ateneístas, al que se adhirió Ponce hacia 1910, aglutinaba un núcleo importante de intelectuales mexicanos e impulsaba en los últimos momentos de la dictadura porfiriana una apertura cultural hacia determinadas corrientes ideológicas europeas y hacia las modernas expresiones artísticas. Asimismo, promovía un discurso tendiente a la revaloración de la cultura mexicana. En este contexto surgió el proyecto de la Universidad Popular, bajo la consigna propuesta por Alfonso Reyes: “Si el pueblo no puede ir a la escuela, la escuela debe ir al pueblo”<sup>13</sup>.

El hecho de que la conferencia de Ponce se presentara en este ámbito, quizás como parte del mencionado proyecto de la Universidad Popular, permite vincularla con los discursos manejados en este entorno. Señala Álvaro Matute al respecto:

“Los ateneístas se comportaron como maestros. Son didácticos en muchas de sus manifestaciones [...] no sólo en el hecho de impartir cátedras sino en toda su obra. De ahí su enciclopedismo y didactismo. Pero enseñaban para formar ciudadanos, crear una polis nacionalista, iberoamericana, con sus raíces hundidas en Atenas, en las creaciones dantescas, en Cervantes<sup>14</sup>”.

De acuerdo con el mismo autor, los ateneístas de la generación mayor habían permanecido, casi en su totalidad, porfiristas. En cambio, el grupo de los más jóvenes estaba dividido en maderistas y enemigos del maderismo. En este sentido el Ateneo fue un buen muestrario en términos políticos, por cuanto estaban representadas en él todas las tendencias<sup>15</sup>.

No obstante, Ponce, según sus biógrafos, parecía no interesarse particularmente en cuestiones políticas. Menos aún, en los movimientos sociales de aquella primera etapa revolucionaria, lo cual es congruente con el contexto que describe Carlos Chávez:

“Era más cómodo para nuestros músicos quedarse en casa gozando de la paz y las seguridades de la época que aprovecharlas saliendo a la calle a agitar un medio casi totalmente no iniciado”<sup>16</sup>.

Esto, sin embargo, no es completamente cierto, pues hubo casos como el de José Pomar y Candelario Huízar que, comprometidos con sus ideales, se enrolaron en la Revolución.

Si bien Ponce no colaboró abiertamente con Victoriano Huerta, el hecho de aceptar un pequeño salario para dedicarse a la composición le trajo problemas similares a los de quienes realmente habían militado a favor del gobierno golpista,

---

Ateneo de la Juventud se fundó en 1909 y sus actividades se extendieron hasta mediados de 1914. Uno de los primeros actos en los que participaron fue precisamente una serie de conferencias dictadas en el marco de las fiestas del Centenario. Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, Siglo Veintiuno Editores, sexta edición, 1990, p. 47.

<sup>13</sup> *La Universidad Popular Mexicana y sus primeras labores*, México, Imprenta Escalante, 1913, citado por Krauze, *op. cit.*, p. 49.

<sup>14</sup> Álvaro Matute, *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901, 1929*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos/Océano, 2002, p. 54.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>16</sup> Carlos Chávez, “50 años de música en México”, en *México en el arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951, p. 216.

entre ellos, algunos ateneístas. Lo cierto es que a la caída del huertismo Ponce no sólo era incómodamente identificado con aquella indeseable facción política, sino que –a decir del mismo compositor– fue objeto de una campaña de desprestigio y hostigamiento, que a la postre lo empujaría a expatriarse en Cuba, en compañía de otros ateneístas, como Luis G. Urbina y Pedro Valdés Fraga. Carlos Chávez dice lo siguiente al respecto:

“El huertismo (1913) parecía reponer la antigua confianza porfiriana, por lo menos al principio, y tanto Carrillo como Ponce se sumaron a él, el primero en forma militante obteniendo una curul en la Cámara de Diputados con el consiguiente corolario, la anhelada dirección del Conservatorio, y el segundo recibiendo un subsidio mensual para dedicarse a la composición. Ahora las cosas estaban bien claras. Casi todos nuestros músicos principales eran intelectuales porfiristas; querían quietud; a ninguno interesaban los problemas sociales; trabajaban por su adelanto personal sin relacionarlo con el general de su medio. Lejos de pensar en la edificación de México, suspiraban por los largos años pasados en Europa –donde todo estaba ya hecho y era maravilloso–, disfrutando de las pensiones de don Justo”<sup>17</sup>.

Sin embargo, en reflexiones muy posteriores, próximas a su muerte, Ponce daba un valor político añadido a sus ideas de la década de 1910: “Como defendía a los humildes, y eran los días de la Revolución, me llamaban *el zapatista*”<sup>18</sup>. Si bien en la citada conferencia Ponce manifiesta por momentos un discurso cercano a la crítica social, sus acciones de aquel momento –como se vio– no resultan congruentes en tal sentido. Señalaba entonces que la canción mexicana es el producto “genuino” del pueblo, porque es la expresión de las emociones musicales de las clases desheredadas. Mediante un discurso exacerbadamente romántico Ponce se refería a este género musical:

“[...] el refugio de la canción es el campo adonde no llega la peste de la música citadina”. [La música popular] nunca tuvo su origen en los salones dorados y deslumbrantes de los magnates; no surgió jamás de una *soirée* aristocrática. [...] No podía ser la expresión del sufrimiento de un poderoso, porque los sufrimientos de los poderosos se evaporan entre las burbujas del champagne o se olvidan en la carrera de un automóvil... No podía ser tampoco la expresión del amor de un burgués, porque el amor de los burgueses se contenta y se mece con un vals de opereta vienesa, o se exalta con el ritmo canallesco de un *cake-walk* americano.

La canción popular encierra todo el sufrimiento, la pasión, el amor, los celos, la esperanza, la desilusión, los recuerdos, las tristezas y las fugaces alegrías de esa clase social condenada al rudo trabajo y a la indiferencia de los próceres.

La canción popular no pudo nacer después de un ‘*five o’clock tea*’ o de una partida de ‘tenis’; no pudo surgir de los labios pintados de una señorita de sociedad. Es sencilla como las florecillas del campo; doliente como la vida del pueblo; dulce y apacible como un santo atardecer; lleva en su melodía las visiones de felicidad y los delirios de esas pobres almas pequeñas que pasan

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 216.

<sup>18</sup> “El maestro Ponce trabaja a pesar de su enfermedad”, *El Universal*, 10 de diciembre, 1947. Citado en Miranda, *op. cit.*, p. 31.

por el mundo recorriendo la vía dolorosa que El Destino implacable les ha marcado....<sup>19</sup>

Si bien, como expresa Ponce, la canción mexicana no es un producto del espacio cultural burgués, el encauce que el autor pretende darle es, paradójicamente, ese mismo espacio. Esto se observa en la recurrente idea de ennoblecer la canción mexicana a través del uso de elementos característicos de la tradición musical culta europea, lo cual se traduce en el pulido de los componentes que pudieran resultar poco apropiados para la sensibilidad de tales sectores. De manera que, para el desarrollo de la producción musical culta mexicana, basada en la música popular, Ponce propone como modelo el folclorismo europeo, porque ha sabido mostrar al mundo “el alma de sus respectivos pueblos, cristalizada en sus cantos y exornada con las más brillantes galas de su alta y noble inspiración”<sup>20</sup>. El material musical existente en México –dice el compositor– sería suficiente para nutrir un sin fin de obras enmarcadas en la tradición europea de música de concierto (óperas, sinfonías y música de cámara). Así, no sólo se lograría la dignificación de los cantos populares de México, sino el carácter propio del arte nacional, susceptible de proyectarse hacia el mundo<sup>21</sup>.

Por su parte, Carlos Chávez, mientras Ponce residía en Cuba –en 1916–, comenzaba a reflexionar sobre el tema del nacionalismo musical, a partir de las ideas de su maestro. Hablaba, entonces, de la posibilidad de consolidar una “verdadera escuela mexicana de composición”, tomando como ejemplo la llamada Escuela Nacionalista Rusa, en la medida de que se fomentase y se diese continuidad al proyecto folclorista ya iniciado.

“Son hermosos nuestros cantos, es inagotable la inspiración popular, y con ellos tenemos la materia prima para la creación de obras de empuje verdadero. Si los compositores nacionales poseen los recursos artísticos necesarios, el dominio de la técnica de la composición se adquiere con el estudio y con la práctica. Y si la labor de los conservatorios llega a ser verdaderamente eficaz en este sentido, veremos, que dotados ya nuestros compositores de tales recursos pondrán toda su inspiración en el vasto o restringido partido que saquen de las melodías populares”<sup>22</sup>.

En los escritos de Chávez, que retoman de manera casi literal las ideas expresadas por Ponce, se observa la articulación de dos oposiciones: ciudad (cultura y civilidad)-campo o medio rural (no-cultura e incivilidad) y élite (instruida)-pueblo (analfabeto). La originalidad que Ponce y Chávez atribuyen a la canción popular mexicana es, en palabras de este último, una consecuencia de la “falta de cultura” del pueblo mexicano<sup>23</sup>. Este “pueblo” al que Chávez caracteriza como “ardiente y apasionado”, “de móviles puramente ideales y de sensibilidad intensa”, es la clase baja mestiza –de la que entonces excluye al sector indígena–, ajena al

---

<sup>19</sup> Manuel M. Ponce, “La canción mexicana”, en *Revista de Revistas*, Suplemento de Navidad, julio-diciembre, 1913.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Carlos Chávez, “Artículo Prólogo” [1916], en Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio Nacional, 1997, p. 3. En adelante: *Escritos periodísticos (1916-1939)*.

<sup>23</sup> Carlos Chávez, “Importancia actual del florecimiento de la música nacional”, en *Escritos periodísticos (1916-1939)*, *op. cit.*, p. 8.

desarrollo del pensamiento europeo. Es un pueblo que expresa “sus amores y sus pesares”. En él “está la clase creadora musical, verdaderamente mexicana”. Es artista porque ha sufrido y busca “consuelo y calma” a través de sus expresiones musicales<sup>24</sup>.

Por su parte, la labor del compositor folclorista –perteneciente a una fracción de la burguesía con predominio de capital cultural– consiste en apropiarse de este “tesoro musical”, que es la cultura de las clases subalternas, y “labrarlo sabiamente con la técnica de las escuelas musicales de Europa”<sup>25</sup>. Entiéndase que los propios discursos evidencian que esta apropiación es superficial, en tanto no responde a un contacto directo, cotidiano y natural con la realidad cultural que se busca recuperar. Las constantes referencias a “lo nuestro” no se circunscriben a un marco de pertenencia real, sino que disfrazan una conciencia y un deseo de diferenciación. Esta diferenciación se expresa en un problema semántico respecto del dominio de los términos “canción popular vernácula” y “canción folclórica”, que más tarde en el ámbito del polémico Primer Congreso Nacional de Música (1926) se busca resolver. Esto se debe a la hegemonía que alcanza la canción folclórica –es decir la obra de los folcloristas– frente a la canción popular mexicana, por su circulación y consumo en los espacios de la llamada alta cultura.

Son varios los ejemplos musicales que ponen de manifiesto que una de las ideas que predominó –sobre todo en la década del 1910– fue la de apropiación de la canción popular mexicana mestiza, bajo el eufemismo del “ennoblecimiento”, expresado por Ponce y retomado por Chávez. Acorde con esta visión, Ponce compuso o transcribió, en esos años, un número importante de piezas, entre ellas: “A la orilla de un palmar” (arr.), “Las Mañanitas” (arr.), “La Valentina” (arr.), “Lejos de ti” y “Estrellita”; su alumno y continuador Carlos Chávez, “La Adelita” (arr.) y “La cucaracha” (arr.); mientras que José Pomar, sin duda, también cercano a Ponce<sup>26</sup> y, seguramente, siguiendo sus lineamientos transcribe al piano “La fresca rosa” (arr.); “A la aurora... Mañanitas zacatecas” (arr.), “La Adelita” (arr.) y “Cielito lindo” (arr.), entre otras. Alfonso Esparza Oteo, por su parte, recopiló, compuso y arregló melodías y canciones, tales como, “Limoncito” (arr.), “Mi viejo amor” –dedicada a Ponce– y “La india bonita”, entre muchas otras.

A su regreso de Cuba –en 1917– Ponce tuvo intenciones de publicar una revista, que presuntamente habría llevado por título *El Teponaztle*. Aunque dicho proyecto no prosperó, Ponce dio a la editorial Cvltvra sus *Escritos y composiciones musicales*<sup>27</sup>. Dos años después, coincidiendo con la primera fase de reconstrucción posrevolucionaria, Ponce inauguró la *Revista Musical de México* en compañía de Rubén M. Campos. Entre los colaboradores se encontraban miembros fundadores del Ateneo, así como algunos de sus jóvenes discípulos de piano, entre ellos, Antonio Gomezanda y Carlos Chávez.

Resulta interesante observar, en el ámbito de la revista, la persistencia de los discursos en pro de la revaloración del arte mexicano y de la búsqueda “del alma nacional” en términos musicales, dentro de la dinámica sociocultural imperante en

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>26</sup> En 1907, Pomar compone un preludio para piano dedicado a Ponce. Años más tarde Ponce dedica la Mazurka núm. 17 (1913) en Sol mayor para piano a Pomar, con el siguiente epígrafe: “A mi hermano José Pomar con mi admiración y cariño invariable. M. M. Ponce 15/VII/1913”. (I. José Pomar, *Preludio 1 en sol mayor para piano* II. Manuel M. Ponce, *Mazurca 17 en sol mayor para piano*, ed. facs., México, Ediciones de la Liga de Compositores de México, 1989.)

<sup>27</sup> Manuel M. Ponce, *Escritos y composiciones musicales*, prólogo de Rubén M. Campos, en *Cvltvra*, t. IV, núm. 4, México, 1° de julio, 1917.



esta primera etapa posrevolucionaria. Con un acento en las raíces culturales precortesianas, el discurso de Rubén M. Campos no resulta menos elocuente y románticamente exacerbado que el mestizo llamado inicial de Ponce:

“El alma de los antepasados vive en el ritmo melancólico que marca el tambor y comenta el pífano plañendo a la evocación del espectro rutilante del azteca en las danzas sagradas. El alma de la raza vive en la canción doliente [...] La poesía mexicana está en esos bellos cantos que nadie sabe de dónde vienen ni a dónde van, ni quién los hizo, ni por qué encantaron nuestra adolescencia como encantaron la adolescencia de nuestros padres, a quienes sus padres se los habían transmitido en su amor sagrado a la tradición. La ola arrolladora del impersonalismo que amenazaba derruir los últimos vestigios de nuestra personalidad de pueblo libre, fue deshecha a cañonazos. Y en esta reconquista de lo nuestro, lo más sagrado es la poesía que nutre nuestros recuerdos, que nos hace amar la sangre mexicana, la juventud indestructible de una raza joven, que, adolescente, ha sufrido ya las terribles pruebas de las que tan sólo saben salir ilesos los pueblos resueltos a cumplir con sus altos destinos”<sup>28</sup>.

Este mismo espacio de divulgación fue propicio, también, para señalar la ausencia de estudios folclóricos sistemáticos y la falta de una orientación tendiente a unir los esfuerzos individuales de los compositores, dirigida a la creación de un *corpus* significativo de “obras de arte” de carácter nacional, a partir del acervo popular. Para Ponce, el desorden social imperante en los años de la Revolución se había reflejado en la escasamente ordenada labor de los folcloristas: “Ha faltado un coleccionador, un folk-lorista inteligente y metódico que, recorriendo las diversas regiones del país hubiese recogido lo más interesante y noble del acervo musical del pueblo”<sup>29</sup>. Por su parte, el crítico Manuel Toussaint, tomando como ejemplo la investigación y la edición de colecciones de cantos tradicionales, iniciada en Europa a finales del siglo XIX<sup>30</sup>, destacaba también la urgencia de emprender esta tarea en México: “No hay país que no la haya verificado ya, aun aquellos que más pobreza folklórica tienen”. [...] México ha mostrado muy poco interés por esta clase de estudios que hoy preocupan intensamente al mundo intelectual”<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Rubén M. Campos, “Las fuentes del folklore mexicano”, en *Revista Musical de México*, I, núm. 1, 15 de mayo, 1919, p. 23.

<sup>29</sup> Manuel M. Ponce, “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, en *Revista Musical de México*, I, núm. 5, 15 de septiembre, 1919, pp. 5-9.

<sup>30</sup> Aunque el catálogo de cancioneros españoles iría cubriendo a lo largo del siglo XIX toda la geografía española, ya en pleno siglo XX la obra de referencia, sobre todo para los países hispanoamericanos, será el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell (Madrid, 1919, aunque antes fue publicado por entregas, entre 1915 y 1916, en la *Revista Musical Hispanoamericana* de Madrid). Por lo demás, a lo largo de su vida Pedrell tendió interesantes puentes y estableció relaciones personales y profesionales con músicos y folcloristas de nuestro continente. Algunos aspectos de la relación de Pedrell con Gustavo E. Campa se abordan en Carredano, “Luces y sombras de la música española en México”, en Javier Suárez Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras (1914-1945)*, Granada, Archivo Manuel de Falla, Col. *Estudios*, Serie *Música*, núm. 4, 2002, pp. 165-183.

<sup>31</sup> Manuel Toussaint, “Estudios folklóricos”, *Revista Musical de México*, I, núm. 3, 15 de julio, 1919, pp. 23-25. Así, tenemos que dos de los más importantes trabajos de investigación sobre el folklore mexicano que existen, los de Rubén M. Campos, son de edición muy posterior a las citadas reflexiones: *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical de México* es de 1928 y *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para cantar y bailar* de 1930.

Finalmente, en un primer balance acerca del desarrollo de la composición folclorista, Ponce se mostraba, no obstante, complacido por la recuperación y armonización de una serie de canciones, aparentemente condenadas al olvido. Destacaba el interés que los jóvenes compositores evidenciaban ahora por los géneros populares, como materia prima para la creación de sus obras<sup>32</sup> y el hecho de que ciertos géneros bailables –especialmente los jarabes– hubieran entrado tumultuosamente en algunas colecciones de aires nacionales, rebautizados con el nombre de rapsodias. Por otra parte, valoraba especialmente no sólo que el público mexicano hubiera recibido con agrado estos géneros, sino la acogida que en Europa habían tenido, pues “[algunos] artistas extranjeros de innegable valor han interpretado nuestros cantos, encontrándolos dignos de figurar en sus programas”<sup>33</sup>.

Estos resultados, sin embargo, no llegaban a satisfacer por completo a quien fuera el paladín del modernismo debussysta en México, quien además pensaba que la música culta mexicana sólo podía medirse con parámetros europeos. Si bien las actividades realizadas a favor de la “dignificación” y el “ennoblecimiento” de la canción mexicana habían rendido algunos frutos en la música de concierto, faltaba mucho por hacer. Al convertir el material popular en obra de arte, a decir de Ponce, “nos” había faltado una orientación adecuada que permitiera una “acción uniforme” y fecunda, lo cual habría dado a las composiciones realizadas la solidez y el valor indispensable en toda obra perdurable”. Por lo que respecta a las formas elegidas para “vaciar en ellas las melodías vernáculas, un lamentable empirismo ha guiado nuestros pasos, originando extravíos tan deplorables” como la confusión de la forma rapsódica con el vulgar *pot-pourri* de aires nacionales. La armonización, también en opinión de Ponce, acusaba “cierta monotonía” debido a que los intérpretes “de salón” eran en su mayoría aficionados con escaso dominio técnico<sup>34</sup>.

## Los espacios de encuentro y desencuentro académico-musicales

Todas estas reflexiones llevarían a Ponce a plantear en el segundo número de *Revista Musical de México* (junio de 1919) una iniciativa para convocar a un “Primer Congreso Musical Mexicano”, en el que pudiera debatirse el rumbo de la música en el país. Detectar las causas del “atraso” en que se encontraba la música mexicana parecía una tarea tan urgente como la de buscar la orientación precisa para la enseñanza de la música en general y de los diversos instrumentos y del canto en particular<sup>35</sup>. Puesto que aquel bosquejo redactado por Ponce ponía el dedo en la llaga en asuntos que sin duda requerían de atención urgente, bien cabría preguntarse por qué no se materializó. ¿Tuvo en realidad el compositor intenciones de echar a andar esa compleja organización o tan sólo provocar el entusiasmo? Quizás nunca lo sabremos. Lo cierto es que a pesar de la tibia acogida que tuvo su

---

<sup>32</sup> Como bien hace notar Leonora Saavedra, durante la segunda década del siglo Ponce se había mantenido prácticamente solo en esto: aunque los compositores más viejos le observaban atentamente, no tomaban en cuenta su propuesta. Véase Leonora Saavedra, *Of selves and others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*, Tesis Doctoral, Universidad de Pittsburgh, 2001.

<sup>33</sup> Manuel M. Ponce, “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, *op. cit.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> “Iniciativa de un congreso musical”, *Revista Musical de México*, I, núm. 2, 15 de junio, 1919, p. 5-7.

idea, ésta sin duda contribuyó a abonar el terreno<sup>36</sup>. No obstante, tuvieron que pasar varios años antes de que cristalizara aquella iniciativa. Para entonces, las expectativas de muchos músicos, incluido Ponce, habían cambiado.

Chávez, por su parte, también se mostraba decepcionado por el pobre resultado musical y poético que había alcanzado el folclorismo en manos de ciertos compositores, que respondían al modelo criollista de Vasconcelos. Ésta fue sin duda una de las razones que lo llevó a proponer, en 1925, la realización de un congreso con el tema “La música nacional de los países indoespañoles”, cuyo objetivo no era buscar soluciones, sino plantear la problemática<sup>37</sup>. Al año siguiente, una nota aparecida el 13 de marzo en la primera plana de *El Universal Gráfico*, daba la primicia sobre la inminente convocatoria para realizar el Primer Congreso Nacional de Compositores Mexicanos<sup>38</sup> centrado en el planteamiento de ideas modernas y revolucionarias. Esta vez su impulsor era el pianista Carlos del Castillo, director del Conservatorio Nacional de Música<sup>39</sup>. En el citado anuncio se advertía lo siguiente:

“Al Congreso no tendrán acceso los charlatanes de la música. Vendrán hombres serios y que prestigien el arte nacional. Todos los músicos serios del país están de acuerdo en la necesidad de acabar el encanallamiento de la música que llaman pomposamente mexicana. [...] Campearán en él las ideas más modernas, adelantadas y revolucionarias; pero se impedirá la presencia en el Congreso de nulidades”<sup>40</sup>.

Los rigurosos términos de la propuesta desataron una avalancha de controversias respecto de quiénes tendrían el derecho a participar en el congreso y cuáles serían los temas a tratar en el mismo. Uno de los problemas residía en las distintas opiniones que se tenían sobre lo que era o debería ser la música nacionalista; más aún, cada sector aspiraba a que el congreso se celebrase —o incluso no se celebrase— de acuerdo con sus propios criterios excluyentes.

En primer lugar, se pretendía veladamente dejar fuera tanto a los seguidores de Julián Carrillo como a los llamados arregladores, definidos por Ponce como los “arribistas del arte”. Alfonso Esparza Oteo y Mario Talavera, incluidos entre estos últimos, reclamaban el crédito de ser ellos quienes habían hecho y continuaban haciendo “la obra nacionalista más duradera en todo el país”. De manera que se

---

<sup>36</sup> En el número de septiembre del mismo año se aludía a numerosas cartas de apoyo recibidas en la redacción de la revista, algunas, incluso, llegadas de ciudades de provincia. Se mencionan las adhesiones de Eduardo Gariel, director de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, Roberto Belmont, director del Conservatorio de Arte Teatral de Guanajuato, José Rolón, director de la Academia de Música de Guadalajara y las de músicos como Salvador Ordóñez Ochoa, Horacio Ávila y Laura O. Vda. de Beauchamp. Véase “El congreso musical”, en *Revista Musical de México*, I, núm. 5, 15 de septiembre, 1919, p. 14.

<sup>37</sup> Iniciativa que tampoco prosperó pese a que, en palabras del propio Chávez, habría sido “de realización inmediata”; *El Globo*, diario que secundaba su propuesta, dejó de publicarse y “yo —advertía Chávez poco después— no he tenido tiempo de seguir ocupándome de asuntos ‘públicos’, digamos, por tener que ocuparme fundamentalmente de los privados”. Véanse el artículo de Chávez y los comentarios al mismo de Gloria Carmona en “Un congreso sin rigor”, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, op. cit., pp. 77-80.

<sup>38</sup> En notas subsecuentes y en la convocatoria oficial aparecería como Congreso Nacional de Música.

<sup>39</sup> Tanto Leonora Saavedra como Alejandro Madrid han estudiado diversos aspectos del Primer Congreso Nacional de Música. También Ricardo Miranda amplía aspectos interesantes del desarrollo de dicha reunión en *El sonido de lo propio. José Rolón y su música*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

<sup>40</sup> “Habrá un congreso de compositores en la ciudad de México”, en *El Universal Gráfico*, 13 de marzo, 1926, 1° sección, p. 1.

asumían como los auténticos músicos nacionalistas y consideraban a Ponce no sólo el “Padre Eterno de la música vernácula”, sino el responsable de que los músicos mexicanos se hubiesen arrancado “de cuajo su tendencia para hacer música a la francesa, a la italiana, a la alemana o a la rusa”<sup>41</sup>.

Mientras que las controversias postergaban la emisión de la convocatoria oficial, algunos músicos aprovechaban la situación para plantear en la prensa ofertas individuales. La propuesta de Gerónimo Baqueiro Fóster instaba al Conservatorio Nacional de Música y a su director a convocar de inmediato a un Congreso de Compositores, cuya organización sugería se encomendase a “algún músico serio y totalmente identificado con las nuevas ideas; por ejemplo, el pianista y compositor don Antonio Gomezanda”. Baqueiro y su grupo prometían presentar al menos tres ponencias sobre la doctrina de la “No Tonalidad”, “la doctrina de subdivisión del tono” y los “principios estéticos y la técnica armónica para el folklore de México”. Con el fin de sustentar sus propuestas teóricas ofrecían, además, doce composiciones “escritas en el sistema de doce sonidos y regidas por el sistema de la “No Tonalidad”, así como ocho canciones mexicanas amparadas por los nuevos principios estéticos<sup>42</sup>.

Lo curioso es que Gomezanda se oponía a la realización de cualquier congreso de música: “En México más que congresos necesitamos concursos para seleccionar las obras que merezcan todo el apoyo y todo el dinero”<sup>43</sup>.

“Nuestros maestros Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, Carlos J. Meneses, Rafael J. Tello. Carlos del Castillo, Estanislao Mejía; nuestros musicólogos Manuel Barajas, Alba Herrera y Ogazón, y nuestros artistas Salvador Ordóñez, Carlos Chávez, Manuel y Juan León Mariscal, Baqueiro Fóster, Ascensio, casi todos han hablado, escrito y publicado en varios periódicos sobre la cuestión musical. Los músicos mexicanos hablamos hasta por los codos y no conformes con esto se proyecta la formación de un congreso, para tener oportunidad de seguir hablando más y más.

[...] En nuestro medio es en donde menos necesitamos los congresos. Tenemos fresco un doloroso ejemplo con motivo de la iniciativa del actual director del Conservatorio Nacional, don Carlos del Castillo. Ni siquiera se fijaron las bases de la convocatoria para el congreso y salieron a relucir con su brillo de cobre los eternos personalismos”<sup>44</sup>.

En efecto, Carlos del Castillo, temeroso de que las disputas en el encuentro se salieran de control, acabó por retirar su propuesta y la organización del Congreso sería retomada por un grupo integrado entre otros por Estanislao Mejía, Daniel Castañeda, Alba Herrera y Ogazón, Francisco Domínguez y Jesús C. Romero<sup>45</sup>. El Primer Congreso Nacional de Música en México se llevó a cabo finalmente del 5 al 12 de septiembre de 1926 en el Palacio de Minería –recinto de la Universidad Nacional–, con el patrocinio del periódico *El Universal*.

---

<sup>41</sup> “Deben entrar los compositores y arregladores al Concurso Nacional de Música. Los artistas Alfonso Esparza Oteo y Mario Talavera emiten su opinión sobre esta Asamblea”, *El Universal*, 19 de abril, 1926, 2° sección, p. 6.

<sup>42</sup> “Una sugestión para el congreso de músicos”, *El Universal*, 27 de abril, 1926, 2° sección, p. 8.

<sup>43</sup> “La junta del Primer Congreso de Música”, *El Universal*, 5 de junio, 1926, 1° sección, p. 1.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Trabajos técnicos del Primer Congreso Nacional de Música y reseña de los concursos musicales organizados por la sesión permanente bajo el patrocinio de la Universidad Nacional y de El Universal*, México, Talleres Gráficos de la Nación, junio de 1928, p. 17.

La lectura de la convocatoria, bases y reglamento del congreso amerita sin duda algunas reflexiones, más allá de destacar que en una actitud discriminatoria los organizadores no aceptasen como miembros activos en el Congreso a los músicos extranjeros residentes en México, a quienes se relegó en calidad de simples observadores. En primer término cabe mencionar que los “considerandos” no superan las ideas y problemáticas expresadas por Ponce, Chávez y por quienes siguiendo sus reflexiones escribieron respecto de la construcción de una música nacional. Más aún, para Alejandro Madrid, la mayor parte de los trabajos aprobados por las comisiones dictaminadoras “muestran que la ideología dominante era la misma del proyecto civilizador que pretendían los intelectuales mexicanos del siglo XIX y principios del XX”<sup>46</sup>.

Como señala el mismo autor, en este Congreso se observan múltiples ideas o tendencias respecto de la construcción de una identidad nacional y de las nociones de modernidad y modernismo que, en nuestra opinión, son una representación de las ideas y de los debates que predominaron en el medio musical de la época. Mientras que Alba Herrera y Ogazón, Manuel Barajas y Estanislao Mejía se apegaban a la tradición musical europea como única fuente de conocimiento, Francisco Domínguez y Daniel Castañeda proponían una renovación de la música basada en la tradición popular mexicana. Por su parte, Jesús C. Romero planteaba la necesidad de realizar un trabajo más profundo desde la enseñanza musical, cambiando la estructura curricular, mediante el establecimiento de una cátedra de Historia de la Música Mexicana. El objetivo de ésta sería que

“el estudiante se encariñe con lo suyo; se sienta solidario con una tradición, puesto que en vez de hablarle de sus héroes, de ponderarlos, se le nulifican, se le ocultan, exaltándole en cambio a los extranjeros [sic], a quienes a título de ser máximos, se le inculca la propensión de venerarlos y tenerlos como únicos”<sup>47</sup>.

### **La oficialización del nacionalismo musical: el desempeño institucional de Carlos Chávez y su grupo de colaboradores**

No hay dudas acerca de la importancia de la labor que Chávez desarrolló como director de la Orquesta Sinfónica de México (OSM), nombrado a instancias del Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal, en 1928. Una de sus primeras acciones, a nuestro entender, relevante para el desempeño de esta orquesta hasta 1935, fue invitar a Silvestre Revueltas –quien se encontraba en Chicago– a colaborar con él en la dirección de la misma. Esto implicaba no sólo tomar la batuta en ocasiones, sino participar en la selección de las obras que integrarían los programas. La OSM ofreció un repertorio nacional e internacional extenso en numerosos espacios, con la intención de lograr el acceso de los distintos sectores sociales y así educar al pueblo mexicano, en particular a la clase obrera,

---

<sup>46</sup> Alejandro L. Madrid, “Los sonidos de la nación moderna. El Primer Congreso Nacional de Música en México”, *Boletín Música*, núm. 18, 2007.

Página electrónica: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/18/madrid.pdf>

<sup>47</sup> *Ibid.*

históricamente más desprovista de capital educativo<sup>48</sup>.

Asimismo, Chávez se ocupó de la dirección del Conservatorio Nacional de Música entre 1928 y 1934. El objetivo principal desde el comienzo de su gestión fue la reestructuración y renovación académica de la entidad. El punto de partida consistió en proponer un nuevo reglamento y plan de estudios, aprobado oficialmente en 1930, aun cuando se venía implementando desde la propuesta<sup>49</sup>.

Es en este contexto de reestructuración que se circunscribe la edición de *Música. Revista Mexicana*, dirigida por Chávez, de la que se imprimen doce números entre 1930 y 1931. El Comité Editorial lo integraron Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, José Rolón, José Pomar, Vicente T. Mendoza, Gerónimo Baqueiro Fóster, Jesús C. Romero, David Saloma y Daniel Castañeda. Los artículos publicados en *Música* son una expresión de los debates y de las controversias que se suscitaron al interior del Conservatorio, debido fundamentalmente al proceso de reestructuración. Este proceso, sustentado, como ya dijimos, en principios modernos y nacionalistas, delineados en un marco positivista, historicista y evolucionista, tenía el propósito de dejar atrás los preceptos decimonónicos, porfirianos –contrarios a la Revolución–, que hasta el momento habían guiado la vida académica del Conservatorio. Asimismo, constituían una muestra del papel que la investigación musical, como fuente de transmisión del conocimiento y base para la composición de una música mexicana, desempeñaba en dicha reestructuración. Escribía Chávez:

“Los músicos debemos conocer nuestra tradición. Mientras esto no sea, los compositores no harán música mexicana y seguirán diciendo que hay que continuar la tradición europea porque la tradición mexicana no existe”<sup>50</sup>.

Los estudios de historia, teoría musical, organología, acústica y cultura musicales, enfocados a la caracterización de la música prehispánica, a la dilucidación de las influencias de la música posterior a la conquista, a la música popular mexicana o al conocimiento de la música de otras regiones o países, que aparecen reflejados en dichos artículos, dan cuenta de ambos componentes: el nacionalista y el moderno. Señalaba Daniel Castañeda:

“[...] el Conservatorio Nacional de Música ha adoptado una vía de planteo y resolución irrecusables desde el punto de vista moderno: la investigación experimental de los hechos, su recopilación y estudio y, por último, su crítica y su justipreciación”<sup>51</sup>

En la carta que abre el primer número de la revista *Música* Chávez establecía

---

<sup>48</sup> Con obras de Pomar, Revueltas, Rolón, Ponce, Chávez, Galindo, Sandi, Bernal Jiménez, etc. y Stravinski, Varèse, Ravel, Shostakovich, Milhaud, Schechter, Honegger, Schoenberg, etc., respectivamente.

<sup>49</sup> La comisión interna encargada de revisar y aprobar el plan general propuesto por Chávez estuvo integrada, además del director, por el secretario David Saloma y por los profesores José Pomar, Gerónimo Baqueiro Fóster, Luis Sandi Meneses, Jesús C. Romero, Francisco Jáuregui, Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza; así como, por seis alumnos, entre ellos, Guillermo Orta, presidente de la Sociedad de Alumnos. *Conservatorio Nacional de Música. Plan de Estudios y Reglamento. Año de 1930*, México, Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, 1930.

<sup>50</sup> Carlos Chávez, “La música propia de México”, en *Música. Revista Mexicana*, vol. II, núm. 7, 15 de octubre, 1930, pp. 3-7.

<sup>51</sup> Daniel Castañeda, “Las academias del Conservatorio N. de Música”, en *Música. Revista Mexicana*, vol. I, núm. 1, 15 de abril, 1930, pp. 6-13.

el contexto en el cual se enmarcaba su labor nacionalista. En ésta aparecía, por un lado, la Revolución como creadora y promotora de “una nueva conciencia nacional”, que dialoga con las nuevas generaciones, en nuestro caso de músicos, en tanto reniegan de las generaciones precedentes, por su estéril labor. Por otro, el establecimiento de una “izquierda” oficial, que se asume a sí misma como portavoz del proyecto nacionalista y como la instancia capaz de consolidarlo, debido a que tiene a su cargo la dirección de las instituciones vinculadas con la música.

“El ‘arte oficial’, estéril por excelencia, se vuelve fecundo tan pronto como la acción oficial la ejerce un gobierno revolucionario. Y entonces, las ‘izquierdas’ se vuelven oficiales, con gran pesar de las derechas, quienes hacen toda suerte de inútiles y malévolas maquinaciones.

Un grupo de jóvenes artistas llega a la vieja Academia de San Carlos y al Conservatorio. Esto quiere decir que el arte llegará a las multitudes. Que el mismo obrero músico encontrará una enseñanza apropiada. Que se legisla para el tipo medio y no para el virtuoso. Que se mira hacia todas las épocas y todos los componentes de la familia mexicana y se encuentra fácilmente la música, expresión nacional, que las generaciones extranjerizantes no han podido ver. Y que las derechas tienen que salir, naturalmente, y que al irse acumulan un lastre que inevitablemente morirá de inanición, pero cuya desaparición hay que violentar para bien de la juventud. [...] Para ellos la meta es el Conservatorio, y para nosotros es un medio de acción. [...] Nosotros no dejamos ni dejaremos de ser nosotros mismos dentro o fuera de la acción del Gobierno”<sup>52</sup>.

Jesús C. Romero en su artículo “La evolución musical en México”, si bien concuerda con Chávez en que la Revolución constituye la génesis del nacionalismo musical que se inicia en 1910, añade que su oficialización no es sino en 1930. Esto tiene una lógica histórica si consideramos el estatus que adquiere Chávez en el ámbito institucional, a partir de 1928. El triunfo de la Revolución, según Romero, determina el abandono de las tendencias europeizantes del Conservatorio, en tanto los músicos más jóvenes inician un camino hacia la modernidad. En este grupo se encuentran Manuel M. Ponce, José Rolón, José Pomar, Vicente T. Mendoza, Gerónimo Baqueiro Fóster, Carlos Chávez, Rafael Galindo, Silvestre Revueltas y Salvador Ordóñez Ochoa<sup>53</sup>. Obsérvese que a diferencia de Chávez, quien habla de violentar la salida de los músicos que no comparten los nuevos principios que operan en el Conservatorio, Romero lo plantea como un proceso, si se quiere, de selección natural.

Silvestre Revueltas también se refiere al grupo de músicos que Chávez llama la “izquierda oficial” –renovadora y fecunda–, en su “Panorama musical de México” (Valencia, 1937) y coincide con este último en el modo “revolucionario” de realizar los cambios al interior del Conservatorio:

“Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con buena energía

---

<sup>52</sup> Carlos Chávez, “Carta abierta a la juventud”, *Música. Revista Mexicana*, México, vol. I, núm. 1, 15 de abril, 1930, pp. 3-5. Citada por Olga Picún, “Jacobo Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVIII, núm. 88, primavera/2006, pp. 169-202.

<sup>53</sup> Jesús C. Romero, “La evolución musical en México”, en *Música. Revista Mexicana*, vol. I, núm. 6, 15 de septiembre, 1930, pp. 13-25.

destructora: José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo Ortega, Candelario Huízar<sup>54</sup>.

Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó con la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos. Bañó, limpió, barrió el viejo Conservatorio que se desmoronaba de tradición, polilla y gloriosa tristeza<sup>55</sup>.

Las ideas enfocadas a la construcción del nacionalismo musical dan un giro respecto de la primera etapa, dado que ahora parecen estar permeadas por contenidos ideológicos de tono marxista. Asimismo, coincidiendo con la idea – expresada por Chávez en 1926– de que el desarrollo de la música nacional está supeditado a la existencia de la nacionalidad mexicana, en un escrito de 1930 refiere a la tradición como el punto de origen para la construcción de la nacionalidad. En tanto la tradición provee de conocimiento y carácter, es posible llegar a construir la cultura y el arte nacionales:

“La tradición, en su significado mejor, debe considerarse como la suma de la conciencia de un país a través de su pasado. [...] Hay pueblos que tienen una tradición bien lograda. México no. [...]

Actualmente se habla con insistencia de ‘nacionalismo’. Es este un síntoma de que México quiere definir su personalidad en todos los órdenes, en la ciencia, en el arte, en la legislación.

[...] El ‘estilo nacional’ será el resultado del conocimiento mutuo de los mexicanos, y del país mismo en todas sus manifestaciones<sup>56</sup>.

Por lo tanto, en este contexto de construcción nacional, el nuevo plan de estudios del Conservatorio constituía, en apariencia, una estrategia decisiva. Su objetivo fundamental abordaba tres aspectos, a saber: “la enseñanza profesional de la Música y de la Danza; la investigación histórica, científica y artística en materias musicales de interés nacional y la difusión general de la música<sup>57</sup>.”

Este plan de estudios, sin embargo, contemplaba una sola asignatura con referencia nominal a México, Historia de la Cultura Mexicana, impartida solamente en las carreras con más de seis años de duración, es decir las de profesor superior de música, maestro en composición y maestro en música; no así en las de profesor de música y actor coreográfico. Esto no significa que las temáticas referidas a la música mexicana no fueran incluidas en los programas de las asignaturas teóricas y prácticas. No obstante, ubicamos un plan provisional de piano en nueve años, aprobado por la junta de profesores y alumnos el 27 de noviembre de 1930, en el cual no existe una sola referencia a la música mexicana, dado que aborda la música para teclado de la tradición europea, desde Bach hasta los compositores del siglo XX (específicamente Stravinski, Bartók y Satie). Asimismo, encontramos documentación que menciona el estudio de la canción mexicana en el tercer nivel de teoría musical.

---

<sup>54</sup> Para tener una idea más completa de quiénes conforman el grupo de colaboradores o cercanos a Chávez, súmense los nombres citados por Romero y Revueltas, así como la integración de la comisión que aprueba el nuevo plan de estudios y reglamento de 1930 y del comité editorial de *Música*. (Nota de las autoras).

<sup>55</sup> Silvestre Revueltas, “Panorama musical de México”, en Rosaura Revueltas (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, México, Era, 1989, p. 198. En adelante: *Silvestre Revueltas por él mismo ...*

<sup>56</sup> Carlos Chávez, “La música propia de México”, *op. cit.*

<sup>57</sup> *Conservatorio Nacional de Música. Plan de Estudios y Reglamento. Año de 1930, op. cit.*



Es en el campo de la investigación, así como en el de la difusión musical, donde el proyecto nacionalista y la intencionalidad de inserción en la modernidad se hacen presentes. Respecto de la investigación, quedaban establecidas tres academias con actividades complementarias y “unidad ideológica”, conformadas por profesores y alumnos: 1. Investigación de Música Popular, 2. Historia y bibliografía y 3. Investigación de nuevas posibilidades musicales<sup>58</sup>.

La primera de ellas tenía el propósito de “estudiar a la luz de la Etnografía, de la Acústica y de la Estética, las principales culturas musicales y en especial las mexicanas”. La segunda, “realizar estudios histórico-bibliográficos de la música y musicografía universales, y, particularmente, de las mexicanas”. Contemplaba la elaboración de una bibliografía sobre la producción musical occidental del siglo XVI hasta el XX y “del siglo XVI hacia atrás”, y sobre la “música exótica”, que para ellos equivale a la música de Asia y África –en particular subsahariana. Asimismo, trabajaría en la publicación de una historia de la música mexicana en tres tomos: El México aborigen, La Conquista y El espíritu Nuevo. Finalmente, la tercera academia tenía a su cargo la tarea de “exponer y justipreciar según las ciencias Físico-Matemáticas y la Estética, nuevas posibilidades musicales”<sup>59</sup>.

Chávez justificaba la importancia de la investigación fundamentalmente en los casos en que no es posible acceder a las prácticas musicales por vía directa, debido a que no han sobrevivido al paso del tiempo, y añadía:

“La investigación en este caso no es un medio de apropiarnos artificialmente [...] sino la manera de identificarnos con expresiones de nuestra misma raza, clima y geografía, de las que por razones absurdas habíamos sido desconectados temporalmente”<sup>60</sup>.

## **Las divergencias ideológicas: los discursos de Chávez, Pomar y Revueltas**

Para una visión más completa, el estudio interpretativo de los discursos sobre la música nacional mexicana debe nutrirse de la reflexión sobre las ideas de quienes no se expresaron verbalmente acerca de ella. Por lo tanto, una pregunta inevitable es: ¿cuáles son los factores que inciden en este silencio de algunos músicos, acerca de un tema tan en auge, como lo fue el nacionalismo en el periodo posrevolucionario? Y de esta se derivan otras preguntas: ¿cuáles son, entonces, las preocupaciones de estos músicos? Aun cuando ellos no expresan ideas concretas sobre el nacionalismo, ¿hay en sus discursos planteamientos que pudieran remitir a una conciencia de identidad mexicana?

Mencionamos en la primera parte del presente artículo algunas oposiciones que guiaban las ideas de Chávez, las cuales se mantienen en los años treinta. Veamos el tono de las reflexiones de este último vinculadas –directa o indirectamente– con la “búsqueda” de una identidad mexicana y la construcción del nacionalismo. En primer término abordamos un artículo publicado en dos números consecutivos de *Música*, titulado “Nacionalismo musical. El arte popular y el no-popular”. Señalaba Chávez en el primero de ellos que la diferenciación entre arte popular y no-popular –posiblemente un eufemismo demagógico que evita otras

---

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Carlos Chávez, “La música propia de México”, *op. cit.*

denominaciones, tales como culto, erudito, clásico o arte a secas—, es una consecuencia de la existencia de clases sociales, en el entendido de que son las clases dominantes las que nombran, y entre las que él mismo se encuentra.

Efectivamente, el término folclore, con el cual se etiqueta por décadas a la música popular o a la música de los sectores subalternos<sup>61</sup>, pone a dialogar a las distintas clases sociales y a las culturas hegemónicas con las subalternas. Es decir, en nuestro caso, a la “alta cultura” occidental con la “cultura popular” nativa latinoamericana. La oposición entre civilización e incivilización queda establecida por Chávez cuando se refiere a las asimetrías culturales de la sociedad mexicana, contraponiendo a los productores de arte popular y no-popular. Para los productores de arte de élite —superior—, el arte de las clases subalternas sería fuente de conocimiento y objeto de interés, mientras que para estas últimas la llamada “alta cultura” no significaría nada. Con esto, no sólo expresa una contradicción con la idea del arte para las multitudes, sino que denigra y subvalora las capacidades y la sensibilidad de quienes no han sido “iniciados” en el mundo de la “alta cultura”. Asimismo, constituye un argumento para legitimar su propia posición y la de su clase en la conducción de las instituciones y, por ende, en el camino que seguirá la enseñanza y la difusión de la música en México. Parte de estas ideas Chávez las expone de la siguiente forma:

“Fuera del arte propio, único, todo otro arte que nos llegue no es más que un arte exótico; si viene de una clase social campesina, obrera, primitiva, en fin, más baja o indeterminada<sup>62</sup>, será llamado por los grupos civilizados, simplemente popular. Por la misma razón, para los campesinos, primitivos, en fin, esas clases Obajas’ o indeterminadas, que poseen ya su arte único, el arte de los civilizados occidentales es simplemente un arte exótico; casi siempre un arte exótico sin interés; un arte que para ellos es simplemente letra muerta. A primera vista parecería que no era así, y que, para los grupos que profesan el arte popular, el arte de los civilizados sería por oposición superior. Todo lo contrario; es, en realidad, letra muerta<sup>63</sup>.”

El arte popular es caracterizado por Chávez como inconsciente y asociado a las expresiones con fines “ex-artísticos”, que según el autor van desapareciendo del mundo occidental “después de los griegos” hasta constituirse el “arte por el arte”, es decir, el arte por excelencia. Sin embargo, es claro que el fin “ex-artístico” en el arte no ha desaparecido, aun cuando en ciertos contextos se haya pretendido que sí — como es el caso, precisamente, de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX—, y un ejemplo de ello es la propia idea de una música nacionalista.

Por otra parte, es importante destacar que, aunque la visión evolucionista que Chávez tiene de las culturas es compartida por la intelectualidad marxista, llama la atención el tono de sus afirmaciones y la insistencia con que contrapone la incivilidad de las clases sociales menos favorecidas a la civilidad de su propia clase.

---

<sup>61</sup> En la actualidad ese término es sustituido por el de *world music*, en el cual también dialogan las culturas hegemónicas con las subalternas, sólo que ahora esta relación la componen los países del primer mundo y los países del tercer mundo.

<sup>62</sup> Véase que el concepto de clase se encuentra asociado a la raza o la idea de culturas dominantes y culturas subalternas. De manera que Chávez coloca en un mismo estatus a las culturas indígenas americanas y a las africanas —específicamente de África negra—, no así a la griega. Esto es bastante lógico si tenemos en cuenta que tradicionalmente se ha considerado a la cultura occidental heredera de la griega. (Nota de las autoras).

<sup>63</sup> Carlos Chávez, “La música propia de México”, *op.cit.*

No cabe duda de que todo esto genera una distancia con quienes conciben el arte como una herramienta para la lucha de clases.

A diferencia de Chávez, que inevitablemente se coloca en la burguesía intelectual, Revueltas y Pomar, lo hacen del lado de esas “clases ‘bajas’ o indeterminadas”, es decir, de las clases explotadas, aunque también como intelectuales. En una carta que Silvestre Revueltas escribe a su primera esposa Jule Klarecy expresa su conciencia de clase:

“Mis ideas sobre los problemas éticos sociales tienen otro sentido y fuentes diferentes: proceden del pueblo, de los trabajadores, los oprimidos y los explotados, amos del futuro. [...]

Yo mismo, un maestro, un trabajador intelectual tan explotado, tan oprimido como el resto de los trabajadores en las condiciones actuales de los países capitalistas, he considerado mi deber humano y viril, luchar al lado de mis camaradas por una vida nueva y mejor”<sup>64</sup>.

El alejamiento conceptual entre quienes están preocupados por la recuperación equilibrada de las tradiciones para el desarrollo de una música nacional, y quienes tienen la utopía de un mundo mejor, a partir de la emancipación del proletariado, es evidente. Esto se observa también en un texto escrito en 1937, en el cual Revueltas se refiere a la función social del artista de la siguiente forma:

“El artista, para ser verdaderamente fuerte, requiere en la actualidad no sólo talento, técnica, ímpetu creador, sino también velar cuidadosamente porque estas cualidades estén al servicio exclusivo de una causa social justa; la única: la de la liberación proletaria y su cultura. Cualquier otra actitud del artista es estéril. [...] La actitud y la obra del artista no tienen más defensa que la defensa que de ellas hagan sus respectivas posiciones: una, defensa de la falsa cultura burguesa; otra, defensa de la cultura proletaria: lo que no tiene honradez y lo que es honrado”<sup>65</sup>.

A principios de la década de 1930, Pomar componía sus obras más importantes para orquesta o ensambles numerosos: *Huapango* (1930) para orquesta –dedicada a Chávez –, *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* (1932), *8 horas. Bailable obrero* (1931) y, por encargo de Chávez para los festejos de la Revolución de 1930, *Cuarto cuadro histórico para orquesta* (1930): una sátira donde la aristocracia porfiriana es ridiculizada por la clase obrera. Asimismo, escribía regularmente artículos para la citada revista *Música*, sin referencia alguna a cuestiones nacionalistas<sup>66</sup>.

De las cuatro obras mencionadas, las que de manera directa podrían

---

<sup>64</sup> *Silvestre Revueltas por él mismo...*, *op. cit.*, pp. 46-48. Esta carta aparece fechada entre signos de interrogación en San Antonio, 1927. Nos preguntamos si cabría la posibilidad de un error en la fecha, puesto que Revueltas podría estar refiriéndose a la Guerra Civil española como “el caso actual de España”. (Nota de las autoras).

<sup>65</sup> Silvestre Revueltas, “Sobre la crítica”, en *Silvestre Revueltas por él mismo...*, *op. cit.*, pp. 184-188.

<sup>66</sup> Conviene mencionar algunos de los artículos de Pomar aparecidos en dicha revista: 15/abril/1930, “Escalas y modos”. *Música*, vol. 1, núm. 1, p. 27-35; 15/julio/1930, “Las cátedras de composición y las aduanas”. *Música*, vol. 1, núm. 4, p. 12-17; 15/agosto/1930, “La dirección de orquesta y la silla presidencial”. *Música*, vol. 1, núm. 5, p. 31-34; 15/octubre/1930, “Los conocimientos superiores de música necesarios a los ejecutantes. I. Teoría”. *Música*, vol. II, núm. 7, p. 12-16; agosto/1931, “Bach y la educación musical”. *Música*, vol. III, núm. 1, p. 3-4.

vincularse con la producción nacionalista son *Huapango* y *Cuarto cuadro histórico*. Sin embargo, en un programa de concierto que incluye *Huapango* aparecía la siguiente nota firmada por Pomar:

“La música para orquesta de esta obra no tiene una de las llamadas ‘estilizaciones’ que tanto han circulado y que califico de desorientadoras y atentatorias; ni busca el parcial o total aprovechamiento del material temático de uno u otro de los Huapangos que aquí oímos, casi siempre adulterados y más o menos puros en la costa. Es, llanamente, un trozo que contiene el ritmo rico y movido de tal baile mexicano y que sin duda alguna, en su discurso, presenta grandes coincidencias, rasgos característicos y, en suma, aspectos semejantes con este o aquel giro de nuestra música, a la que, por separado, no procura imitar, porque no es imitación el uso de lo que por derecho nos pertenece como pueblo<sup>67</sup>.

Un elemento claro aquí es su discrepancia con aquellas primeras ideas de Ponce sobre la recuperación de la canción popular mexicana, que pudo compartir, aunque quizás no en todos sus términos. Por otra parte, al asumirse Pomar como pueblo lo propio adquiere un significado diferente. Se deslinda del folclorismo en pro de la libertad de creación, es decir, de la utilización del material musical sin ataduras, lo cual representa un signo de modernidad<sup>68</sup>. En principio, esto pareciera no alejarse demasiado de las ideas de Chávez, puesto que este último afirma que el nacionalismo musical debe ser “un fruto del mestizaje equilibrado en que la expresión personal del artista no sea absorbida ni por el europeísmo ni por [el] regionalismo mexicano”<sup>69</sup>. Sin embargo, la crítica de Pomar a la estereotipación de la música mexicana, cuya presencia se observa particularmente en la prensa de la época, marca una diferencia conceptual no sólo con los contenidos de los discursos nacionalistas, sino con la propia idea de su elaboración. La sugerente crítica que este autor hace de *Ventanas* de Silvestre Revueltas, estrenada por la Sinfónica de México en 1931, es una muestra de ello:

“Es *Ventanas* una estancia, diríamos, que dilata sus cien ojos para contemplar con la actitud monolítica del indio mexicano su propia vida triste y desamparada de oprimido trabajador y, claraboyas, ventanas o como quiera el autor, son al fin como traslúcidas pupilas que dejan ver de afuera a adentro o viceversa. [...]

Se ha dicho que la orquesta de las obras de Revueltas es la mejor aproximación a la suspirada (¿?) orquesta mexicana ¡grave miopía!<sup>70</sup> La

---

<sup>67</sup> Programa del quinto concierto de la Orquesta Sinfónica de México, Carlos Chávez, director; México D.F., 27/noviembre/1931.

<sup>68</sup> Las ideas musicales modernas de Pomar se expresan, fundamentalmente, en la concepción del *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión*, compuesta en la misma época que *Ionisation* de Edgar Varèse y *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán. Asimismo, en el ballet *Ocho horas*, con libreto de Carlos González, que busca recrear el ambiente sonoro de imprenta de periódico, durante una jornada laboral. En la orquestación de esta obra aparecen instrumentos no habituales como sirena, motor y látigo, entre otros. (Olga Picún, “José Pomar: una labor musical desde la exclusión”, en *Correo del Maestro*, núm. 160, septiembre/2009. Página electrónica: <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2009/septiembre/indice160.htm>

<sup>69</sup> C. Chávez, “La música propia”, *op. cit.*

<sup>70</sup> Obsérvese que dos años después de escrita esta nota al programa, Carlos Chávez componía su obra *Cantos de México* para orquesta mexicana (1933), cuya dotación incluía tres guitarras, arpa y marimba.

orquesta del autor de *Colorines* es muy suya, exclusivamente; lo prueba el que en cada obra ya sea para grande o pequeña orquesta siempre están representadas las tendencias 'revoltosas' y cada caso lleva sendos medios expresivo-orquestales que, seguramente, el autor mismo no prejuzga sino intuye; dicho esto con permiso de los graves señores críticos<sup>71</sup>".

Otra manifestación de este distanciamiento con los discursos nacionalistas, aun cuando Pomar considera la obra de *Revue* esencialmente mexicana, es un texto inédito escrito con motivo de su muerte, donde pone de manifiesto su crítica al medio musical:

"Por eso también nunca convirtió en mercancía su talento de músico creador auténtico, sin degeneraciones cerebrales ni engañosas pseudo nacionalistas. Cantó llanamente en *Janitzio*, en el *Renacuajo paseador*, en *Redes*, en la *Coronela* y en otras obras más, con la rústica envergadura y la rudeza viril de cualquier macho hijo del montón anónimo de los eternos parias, sin avergonzarse jamás de la línea melódica chillona ni de la instrumentación cursi de los más bellos pasajes del cantar popular. Conocedor autodidacta del colorido orquestal y con un sentido maravilloso del equilibrio rítmico, amalgamando, ostentaba gallardamente las baratijas frescas y lozanas de su mexicano sentir"<sup>72</sup>.

Puestas en relación las ideas de los citados autores, el sustrato conceptual de *Sinfonía india* (1935)<sup>73</sup> compuesta –paradójicamente– a partir de melodías indígenas recopiladas y publicadas por Konrad T. Preuss en Leipzig (1912)<sup>74</sup>, es una muestra de las contradicciones ideológicas de Chávez. Si tomamos en cuenta el lugar que daba a la investigación de la música mexicana tanto en la propuesta del plan general del Conservatorio (1930), como en los trabajos publicados por él en la revista *Música*, sorprende que para componer esta obra recurriera a una recopilación alemana. Como consecuencia de lo anterior, sorprende aún más que en los programas de mano de las primeras ejecuciones de *Sinfonía india* pusiera de manifiesto que la música indígena había ejercido en él una honda influencia desde su niñez:

"Escribí esta y otras sinfonías indias (Los cuatro soles, El fuego nuevo), porque ésta es la primera música que oí en mi vida y la que más ha nutrido mi gusto y mi sentido musical"<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> José Pomar, "Enhechos musicales: El segundo concierto de la Sinfónica", ca. 1932, mecanuscrito en el Archivo de Compositores Mexicanos del IIE-UNAM.

<sup>72</sup> José Pomar, "Silvestre Revueltas", original mecanografiado, inédito, fechado en 1940 y ubicado en el Archivo de Compositores Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas.

<sup>73</sup> La *Sinfonía india* se estrena el 23 de enero de 1936 en Nueva York junto con *U Kayil Chaac* de Daniel Ayala y *El venado* de Luis Sandi Meneses, también con referencias nominales a lo indígena. Luis Velasco Pufleau, "Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural: Carlos Chávez y la creación musical en México (1921-1952)", en *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, Roberto Illiano y Massimiliano Sala (eds.), Turnhout, Brepols (Speculum Musicae, 14), 2010, pp. 707-730.

<sup>74</sup> Luis Velasco Pufleau, "Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural: Carlos Chávez y la creación musical en México (1921-1952)", *op cit*.

<sup>75</sup> Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 89.

En la segunda mitad de la década del treinta, en un contexto internacional marcado por los movimientos obreros de las Brigadas Internacionales, la Guerra Civil española y la inminente Segunda Guerra mundial, la militancia política y el sindicalismo ocupan un lugar preponderante en la vida de Pomar y de Revueltas. Tan es así, que en el caso del primero sus composiciones, arreglos y transcripciones las dedica exclusivamente a la música política<sup>76</sup>. Al respecto, Revueltas señala:

“Toda una serie de cantos revolucionarios con textos traducidos, con nuevas armonizaciones o arreglos especiales, ha dio elaborando Pomar y las lleva bajo el brazo y las seguirá llevando quién sabe hasta cuándo. Hasta que se haga una edición digna de esos trabajos. Hasta que nos demos cuenta todos –inclusive ustedes señores anunciantes– de qué importancia tiene, de qué valor mundial tiene el trabajo –sin reflectores – de José Pomar”<sup>77</sup>.

Silvestre Revueltas también dedica parte de su producción musical de esta época a la música política. Si bien ésta no es abundante, como en el caso de Pomar, ya que incluye sólo cuatro títulos –*México en España*, *Porras*, *Frente a frente* y *Canto de guerra de los Frentes Leales*– se enmarca en el contexto de su participación en la LEAR. Según Julio Estrada estas canciones “al parecer pensadas para pequeños grupos de músicos que participaban en marchas, mítines sindicales o desfiles públicos, muestran a un compositor solidario con los movimientos sociales, alejado por el momento del universo de la música de concierto”<sup>78</sup>. En cambio, la composición de obras como *Llamadas: sinfonía proletaria* para coro y orquesta (1934) y la *Obertura republicana* (1935, retitulada en 1963 como *Chapultepec*) bien podrían explicarse en la producción de Chávez como una concesión políticamente correcta en el contexto del gobierno cardenista.

Por otra parte, mientras que ni Pomar ni Revueltas aspiraban a convertirse en portavoces de la “identidad musical nacional” y sí contribuir a la lucha obrera dentro y fuera de México, Julián Carrillo ofrecía, en 1936, una de sus tantas conferencias sobre el “Sonido 13”. A diferencia de quienes en todos estos años habían cuestionado la validez y la originalidad de las teorías de Carrillo, Pomar ironiza sobre su falta de compromiso social y de conciencia de clase, así como su pretensión de asumirse como un gran revolucionario, capaz de dar a México la posibilidad de convertirse en hegemonía musical frente a la tradición europea. Asimismo, tilda de anacrónicas sus ideas sobre el significado de la música revolucionaria y mexicana<sup>79</sup>:

“Primero, las ideas que defiende nada encierran de revolucionarismo desde el punto de vista del concepto del arte como un servicio social [...] Segundo, con criterio marxista, único y verdaderamente revolucionario, es imposible que México, país sometido al furioso embate de los imperialismos

---

<sup>76</sup> Pomar publica, como miembro de la LEAR, un cancionero titulado *Cantos Revolucionarios*, ca. 1937, con adaptaciones, transcripciones de música militante, tanto suyas como de otros compositores.

<sup>77</sup> Silvestre Revueltas, “José Pomar y el canto revolucionario”, en *El Nacional*, 18 de enero, 1938. Reeditado en Rosaura Revueltas, (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, pp. 196-197.

<sup>78</sup> Julio Estrada, “La obra política de Silvestre Revueltas”, en Roberto Kolb et. al. (eds.), *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2007, pp. 246-272.

<sup>79</sup> José Pomar, “La técnica musical mexicana explicada por la nueva teoría. Conferencia sustentada en la XEFO por el señor Julián Carrillo”, *El Nacional*, México, D.F., 5 de marzo, 1936.

[...] se pueda convertir por la simple voluntad de una persona, con la mejor preparación que se quiera, en la Meca del arte musical y, tercero, es falso que las autoridades mexicanas adquieran responsabilidad histórica 'por no librar a los estudiantes mexicanos –especialmente– de la teorías rutinarias que se imparten en los planteles oficiales de música'. [...]

¿Qué beneficio inmediato aporta el sistema de fraccionamiento dicotómico, centesimal o hasta micrométrico, si se quiere, a la lucha de clases que se desarrolla a muerte en todo el mundo capitalista? ¿Qué utilidad político-social encierran 'sus mil doscientos millones de acordes' para resolver las demandas inmediatas de la clase trabajadora que exigen mejores salarios (en fracciones de tono), libertades (usando la 'técnica musical mexicana'), seguro social, mejores condiciones de vida etc. (cantados en la escala de doce millones quinientos mil cuatrocientos dos)? No compañero, las revoluciones no se hacen con perfumes, ni con fracciones de tono tampoco, ni 'con dinamita', que es el desgraciado medio de combate de los anarquistas; para los intelectuales como usted se hacen sumándose a la causa del oprimido, militando en las filas proletarias a las que usted pertenece quiera o no; reeducándose en su concepto de vida, abandonando la posición burguesa que le hace hablar de 'la mentalidad revolucionaria que nos domina', sin darse cuenta de su verdadera concepción; rehaciendo su concepto de clase hasta llegar a poner su prestigio, su valor, sus conocimientos todos al servicio de la verdadera revolución social. Ya realizada, estoy seguro, encontrará en ella un franco apoyo a sus ideas, el estímulo que la clase dominante siempre le ha negado"<sup>80</sup>.

Son elocuentes las palabras de Pomar en cuanto al sentido revolucionario del arte, en el contexto de la lucha antiimperialista, realizada por los movimientos obreros. Esto tiene poco que ver con las teorizaciones acerca de cómo crear una música nacional, por no decir que nada. Y, sin embargo, esta visión es una de las facetas que tiene la idea de construir la nación.

## Consideraciones finales

Los estudios recientes que abordan temáticas vinculadas con el nacionalismo en los años de la Revolución y de la posrevolución han abandonado la idea de considerarlo un movimiento ideológicamente homogéneo. Nuestro punto de partida coincide con este nuevo enfoque, en tanto los caminos para construir la nación tampoco fueron totalmente compartidos. Esto mismo se refleja en la diversidad de discursos que surgen de dos visiones esencialmente distintas, aun cuando existen casos como el de Carrillo, que sin duda requieren de un análisis específico. Por un lado, están los discursos centrados en cuestiones musicales, que apuntan a la construcción de una música nacionalista, basada en la apropiación selectiva de la cultura de las clases subalternas, así como en la música anterior a la conquista. Por otro, los discursos centrados en la función social de la música, en particular, como medio de la lucha de clases.

En el caso de los primeros, dicha apropiación es encubierta por la idea de recuperación o rescate del olvido. La selección, por su parte, responde a una

---

<sup>80</sup> José Pomar, sin título. Original mecanografiado, inédito [1936] ubicado en el Archivo de Compositores Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas.

concepción superficial y restringida de las prácticas culturales, con lo cual el resultado, como los propios músicos lo evidenciaron en la teoría y en la práctica, tiende a la definición de estereotipos musicales mexicanos. En el caso de los segundos, la preocupación no radica en cómo apropiarse de lo ajeno, sino en cómo expresar con libertad lo que les es propio. El silencio sobre el nacionalismo es elocuente, en tanto constituye una declaración de principios y en tanto son los problemas sociales los que ocupan la atención de estos últimos, lo cual también se integra a la construcción de la nación.

No ha sido nuestro propósito darle a este trabajo un carácter conclusivo, sino plantear unos cuantos elementos nuevos de reflexión, que alimenten los debates en torno a este tema. Hemos evitado conscientemente hacer juicios de valor en torno a los compositores y las obras, para concentrarnos en la coherencia o falta de ella de los discursos y proponer, asimismo, una interpretación de los silencios al respecto. Las fuentes para aproximarse al tema del nacionalismo mexicano en toda esta etapa forman un conjunto excesivamente amplio, imposible de contemplarse en un trabajo de estas dimensiones. Sin duda, la lectura de fuentes desconocidas o hasta ahora no contempladas en los trabajos musicológicos, así como la relectura crítica de otras fuentes permitirá continuar el estudio de tan complejo como apasionante tema.

\* Las autoras pertenecen al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

\*\* Artículo publicado en: Fausto Ramírez, Luise Noelle y Hugo Arciniega (coords.), El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.