



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE MÉXICO. PERSONAJE CENTRAL EN
LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONALISTA**

T E S I N A

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**P R E S E N T A
PABLO HERNÁNDEZ ENRÍQUEZ**

ASESORA: HILDA VIRGINIA CAREAGA COVARRUBIAS



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A Virginia Careaga, Heydi Enríquez, Julio Hernández, Estela Basurto, Estela Bielma.

Contenido

Introducción	5
Capítulo 1	
Sobre identidad	9
Identidad institucionalizada. De dónde partimos	10
Identidad y nacionalismo	11
El nacionalismo en México	12
¿Y cómo se presenta el nacionalismo en la música?	16
El nacionalismo musical en México	18
Capítulo 2	
Eurocentrismo decimonónico. Sociedad Filarmónica Mexicana	22
Melesio Morales, precursor del Conservatorio Nacional de Música	25
Los músicos cosmopolitas	28
Ricardo Castro, nuevos aires	32
Capítulo 3	
La Revolución mexicana como detonador	35
Manuel M. Ponce, padre del nacionalismo	40
Carlos Chávez. El nacionalismo institucionalizado	43
Silvestre Revueltas. El nacionalismo íntimo	48

El nacionalismo arraigado	50
Capítulo 4	
El dominio del nacionalismo	54
El músico, el periodista	57
El nacionalismo musical en el cine	59
El Conservatorio de Mazaryk	61
Post nacionalismo	62
Conclusiones y propuestas	65
Festival del Conservatorio Nacional de Música	71
Radio Conservatorio	75
Anexos	79
Bibliografía	86

Introducción

“De acuerdo con la más antigua tradición indígena, una ciudad no estaba plenamente establecida mientras no existiera en ella una casa de canto...”
(Quirarte, 2014, p. 209).

El presente trabajo busca un acercamiento a la música como discurso sonoro, que, aunado a elementos visuales, históricos, políticos y sociales, hicieron del Conservatorio Nacional de Música un símbolo de lo profundamente mexicano, un discurso inacabable de la identidad nacional.

El Conservatorio, además de ser una escuela de música, al igual que sus antecesoras, escuelas religiosas para niñas y adolescentes del Virreinato, tuvo el objetivo de generar un discurso de apropiación de una identidad, un medio para comunicar al mundo que México era una nación en progreso, discurso que, como veremos a lo largo del escrito, arraigó tan profundamente sus raíces, que, inclusive en la actualidad, compitiendo contra más opciones de enseñanza musical, estudiar en el Conservatorio conlleva a una gran serie de beneplácitos que se ven reflejados en la asistencia de alumnos y maestros, así como profesionales de la música, en cuyo currículo es importante mencionar su estancia en el Conservatorio.

La institución musical también fue medular en la creación, e igual de importante, en la difusión de la música enteramente mexicana. Todos los personajes que generaron el camino para poder hablar de un arte musical nacional fueron parte, de una u otra manera, del Conservatorio, que, en momentos de la historia, fue el único medio difusor de la música mexicana; en la segunda mitad del siglo XIX, prácticamente no existía día que en los periódicos decimonónicos se mencionara al Conservatorio, alabando su progreso o bien criticándolo.

Sin embargo, en la actualidad, ante el panorama globalizador de las artes y una concepción de la cultura perfilada cada vez más al espectáculo, el Conservatorio ha menguado su presencia como ente difusor del quehacer artístico mexicano. Misma situación acontece con la identidad nacional; los medios de comunicación masivos se han decantado por un discurso globalizado, donde lo mexicano, lo nacional, se desdibuja con los valores universales; existe únicamente un pretexto en lo nacional (la lengua española, temas cotidianos, personajes nacionales) que además han dejado rezagado al México profundo.

Partamos desde que la música ha sido una de las formas de comunicación más hábiles que ha utilizado el ser humano prácticamente durante toda su existencia. Es, en esencia, un producto propio, pues más allá de los sonidos que produce la naturaleza, es el mismo humano, bajo una dinámica teórica inventada por él, que otorga cierta musicalidad a los cantos de pájaros, el paso de un río, los rituales de apareamiento de los animales... es decir, un sinfín de sonidos naturales que, gracias a la teoría creada por el humano, adquieren un sentido musical.

En un inicio, en la época precortesiana de prácticamente todo el orbe, la música se afianzó como un medio de comunicación espiritual, un instrumento de acercamiento a la deidad o deidades, primero, de manera individual y, luego, grupal. Este medio de comunicación se fue tornando en una herramienta de dominio en la misma forma, espiritual. Un arma letal, dada su inmediata conexión con el dominado, que hacía olvidar y morir costumbres previas; un ejemplo claro fue la conquista espiritual-musical de México.

El español Fray Pedro de Gante tuvo la visión de fundar la primera escuela de música en un lugar icónico para la educación de los indígenas, en Texcoco, el lugar de origen del mayor representante de las artes prehispánicas, el “Rey Sabio”, el “Rey Poeta”, Nezahualcóyotl. La institución tuvo como nombre Escuela para enseñar materias europeas en América, donde se les instruyó a los niños y jóvenes del Calmécac en los cantos litúrgicos, cantos religiosos. Gracias a la facilidad con la que los alumnos se hicieron de las técnicas polifónicas y de canto llano, la educación musical creció considerablemente, ayudando a la conquista ideológica de México.

Para el desarrollo de la música, intervienen tres individuos primarios, el compositor, el intérprete (en ocasiones puede ser el mismo compositor) y el público escucha. En la época moderna aparece otro de gran relevancia, el musicólogo o investigador. También podríamos hablar de un quinto, que es el gestor, mecenas, que, si bien puede formar parte del público escucha, su poder político le otorga un nivel diferente, pues éste se genera en beneficio de la música, personal o colectivo. Éste último será de vital importancia, dado el interés que tuvieron, como actores políticos, en la creación del Conservatorio Nacional de Música en el siglo XIX.

¿Cuál era el interés de políticos, juristas, médicos, empresarios, geógrafos, escritores en crear una escuela de música? ¿Por qué un conservatorio y no otro prototipo de educación musical?

El presente trabajo, a través de la historia del Conservatorio, buscará las respuestas a estas preguntas, vinculadas directamente a un discurso, la necesidad de comunicar algo. Hablará del nacionalismo musical mexicano, debido a que fue una de las formas de comunicación/control, que se arraigó en la sociedad, gracias al impulso político que tuvo en el primer cuarto del siglo XX. Un nacionalismo que se fue construyendo desde el siglo XIX y que, aún en nuestros días, tiene una presencia importante en la música de concierto mexicana, y sigue siendo reflejo de quienes somos a nivel internacional.

Amén de consolidar el nacionalismo mexicano, el Conservatorio Nacional de Música se volvió personaje medular, a través de la música, en esta construcción de identidad. Dentro del Conservatorio encontraremos a los principales compositores y gestores de este movimiento, y veremos cómo, en ocasiones, dejaron el papel pautado para redactar también textos periodísticos para posicionar la música mexicana, es decir se vuelven personajes mediáticos, que defenderán al Conservatorio sobre todos los males que le llegarán a acontecer durante 150 años de vida. Una defensa que entre líneas es también una defensa del arte mexicano y por ende de la construcción de una identidad.

Para entender la importancia del Conservatorio y de su persistencia como medio difusor de la música mexicana, es necesario reflexionar cómo se fue construyendo a sí mismo. De tal manera, que realizaré un recorrido por el nacionalismo y la concepción de identidad para después encausarlo en la música y en México. Si bien existió música en el país durante la época precortesina y la Colonia, la música que buscó una identidad verdaderamente mexicana, podríamos mencionar mestiza, donde comulgaran el México profundo y las teorías occidentales, se empezó a construir a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Por lo anterior realizaré una revisión, en el capítulo 2, de la música decimonónica perfilado a la creación del Conservatorio, sus principales personajes, quienes, desde su perspectiva, desde su tiempo, fueron construyendo el arte mexicano. En el capítulo 3 se aborda a los compositores nacionalistas de principios del siglo XX, quienes cimentaron la música que se conoce y reconoce como mexicana y abarrota las salas de concierto actuales, así como la importancia de los ideales que tenían al iniciar esta cruzada a favor del arte nacional con miras a institucionalizarlo a través del Conservatorio.

El siguiente capítulo habla del arraigo que tuvo el nacionalismo musical en la sociedad, en la prensa y su vinculación con otras artes, como el cine y la danza, para cerrar con la situación del nacionalismo y el Conservatorio en la segunda mitad del siglo XX.

El trabajo finaliza con una visión del nacionalismo en la actualidad y una propuesta para reforzar la presencia de la música mexicana en la sociedad y en los medios de comunicación, a través del Conservatorio; para ello, es importante conocer a la institución musical, por qué nació, quiénes la engrandecieron, qué ideologías se construyeron dentro del mismo; cómo se fue transformando y adecuando a los distintos contextos de la historia del país. Hablar del Conservatorio, es hablar del nacimiento del arte mexicano, no prehispánico ni colonial; un arte que acontece a partir de la Independencia con el nuevo nombre de Estados Unidos Mexicanos y sigue asumiendo y comunicando dicha identidad en la actualidad.

Un arte musical estructurado desde la academia, la visión del Conservatorio y de los compositores de la primera mitad del siglo XX, era engrandecer el folclor mexicano en su comunión con la música clásica, proceso que también permeó en las demás artes, pintura, teatro, danza, cine. Para hablar de la grandeza del arte mexicano, se tenía que encontrar aquello que nos representara y vincularlo con los parámetros occidentales de teoría del arte en esa época, de manera que su posicionamiento a nivel internacional fuera reconocible y trascendental.

Reposicionar al Conservatorio, como medio difusor de la música mexicana, es pugnar por mantener nuestra cultura, nuestra identidad, ante un orbe cada vez más globalizado que, sin duda, está minando en la visión de lo mexicano. Un rescate a personajes, que, si bien en su momento pudieron haber sido contrarios política e ideológicamente, son, en la actualidad, las bases de nuestra identidad musical moderna; conocer nuestra historia para trabajar un presente donde nuestra diversidad nos identifique como mexicanos. Las humanidades y las ciencias sociales deben ser cardinales en la perpetuación y reconstrucción de nuestro ideal nacional, las cuales deben encaminarse, en un inicio, a través de la educación, como arma primordial en la conformación de identidades.

Capítulo 1

Sobre identidad

¿Qué nos da identidad?, ¿qué nos hace distintos de otros?, ¿cómo pasamos del reino instintual de lo orgánico al terreno medido de lo político? Es una pregunta, por el tránsito del actuar territorial al del acuerdo, la convención (la acción política) que también invita a elucidar los múltiples fracasos de la trayectoria. (Ramírez et al., 2007, p.7)

A pesar de lo extenso que ha sido el estudio sobre la identidad y, aún más complejo, de la identidad social y, en el caso del presente trabajo, la nacional, desde antes de que se forjara un concepto, es decir, la misma palabra identidad, los seres humanos se han formulado la pregunta de ¿qué los diferencia los unos de los otros? Sí bien se constituye una visión académico humanista a partir de la época moderna, finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, sigue siendo complicado mantener un solo significado, aún dentro de las ciencias sociales que se han ido adaptando según el momento histórico, la ideología, filosofía y psicología imperante.

Lo que es claro, es que el concepto es enteramente humano y construido, donde pueden intervenir varios elementos históricos, religiosos o iconográficos, económicos, políticos, filosóficos, geográficos y biológicos. Y aunque es una construcción, debe de existir una base, una “materia prima” que le de sustento al concepto, un mínimo entre todos los elementos anteriores, para que se pueda generar un muy inicial reconocimiento o diferenciación con la otredad.

Gilberto Giménez realiza una descripción, que, en términos generales, engloba una idea del concepto:

La identidad puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente auto-reflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo.

(Giménez, 2010, P.3)

Otro concepto de relevancia en el proceso de identidad, es la cultura, lo que compartimos o no con los demás, desde una perspectiva social. Podemos definir cultura como “un complejo sistema de signos y significados (incluido el lenguaje) que se transforman en códigos de transmisión de los valores y significados sociales” (Harvey, 1991, p.299). La cultura da sentido a una serie de elementos

que se encuentran predeterminados por un contexto temporal y social, que a través de códigos histórico-sociales se revaloran como significantes propios que otorgan identidad social.

Finalmente, hay que mencionar que la identidad social, más aún la nacional, en términos realistas, está construida principalmente desde un poder dominante, es decir, una identidad política, donde el Estado o una clase dominante define, si bien, a partir de la “materia prima” como ya lo mencionamos, los signos y significados representativos de la que sería su comunidad. Dentro de este paradigma, vale la pena resaltar tres tipos de identidad que plantea Manuel Castells (2001), la identidad legitimadora, la de resistencia y la de proyecto; la primera, es aquella vinculada con las instituciones dominantes, la impuesta; la segunda, es una reacción a la primera, donde actores que quedaron fuera de la unificación dominante de identidad, reclaman su existencia, y, finalmente, la tercera se refiere a aquellos actores que construyen, dentro de la identidad dominante, nuevas formas de identificación, y, desde adentro y de manera legítima, buscan el cambio de las estructuras impuestas.

Identidad institucionalizada. De dónde partimos

La identidad tiene entre sus principales “materias primas” a la historia de determinada “aglomeración” de individuos, y, habitualmente, esta historia es contada por los vencedores; por tal motivo, las naciones mantienen los motivos culturales de su identidad desde una postura impuesta por los actores que se vuelven dominantes, que subyugaron otras visiones de identidad nacional. Aún, a pesar de la posible objetividad del documento histórico, siempre existirá aquel que tenga que leerlo y, por lo tanto, interpretarlo, condicionado a la subjetividad política que de él emana.

Más allá de encontrar un concepto erróneo de identidad a través de una imposición dominante, con frecuencia es una imposición indispensable para una primera cohesión de individuos que buscan, en el más primitivo de los objetivos, la supervivencia. Identificarnos con otros actores, para protegernos de los diferentes; una vez alcanzado ese nivel de estabilidad, puede existir un avance y una evolución de la sociedad, para, a través del tiempo, hablar de naciones.

Esta necesidad de identificación para la supervivencia la encontramos en los tres tipos de identidad que maneja Castells; es complicado lograr trascender desde una unidad, vacía de reconocimiento, por lo tanto, de imaginario colectivo. Y para que ese grupo se mantenga a pesar de la diversidad es necesaria la normatividad, la protección mutua en oposición a pulsiones del yo. Los movimientos

sociales que buscan el reconocimiento de su diferencia nacen después de que se implantó una unidad, unidad en la que estos movimientos finalmente conviven.

Los movimientos sociales, la identidad de resistencia, si finalmente llegan a dominar sobre la identidad legitimadora dominante, con el tiempo necesitará también legitimarse, planificarse y estabilizarse, es decir, se convierte en el movimiento dominante y pasa de un tipo de identidad a otro.

Identidad y nacionalismo

"Toda la historia de México, desde la Independencia hasta la Revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos..."

(Octavio Paz, 1994, p.179)

Por apropiación se enciende un proceso de identificación colectiva influido por el espacio. Esta definición recuerda el concepto de territorialidad que, para C. Raffestin (1980) y algunos otros geógrafos, designa el conjunto de las relaciones (culturales, sociales y materiales) que los habitantes tejen entre sí y con el lugar que ocupan. (Bouchard, 2003, p.27)

El nacionalismo, a diferencia del patriotismo, es una teoría política que, si bien se da en todo el mundo, tuvo su origen en occidente, entiéndase Europa, a partir del conflicto napoleónico y Estados Unidos, para fundamentar los movimientos geopolíticos que, en su momento, originaron una gran serie de conflictos bélicos. Una teoría que responde a la necesidad de un grupo líder a homogeneizar a la sociedad con el fin de poder encontrar un afianzamiento como Estado. Su origen parte de la necesidad de imponer una identidad inducida, sí a través de la "materia prima", pero impulsada con nuevos significantes para posicionarse frente a la otredad, en este caso las naciones; se necesitaba un referente único y, por ende, forzado, para cohesionar en el proceso de construcción de nación moderna. Es, entonces, el nacionalismo, el elemento de mayor fuerza unificadora moderna, si consideramos la religión, como una forma de cohesión primigenia.

A diferencia de la delimitación regional que existía en la Edad Media, propuesta desde una perspectiva religiosa, donde el trazo de los antiguos Estados estaba delimitado por un designio divino; a partir de la ruptura de dicho ideal con el descubrimiento de América, es decir, de territorios no considerados en la "historia" del génesis religioso, y ante la necesidad de controlar la "repartición de territorios en el nuevo mundo", occidente se vio en la necesidad de realizar una jurisprudencia sobre

los espacios geográficos, donde, desde el poder, impuso la identidades culturales y sociales, además de una base territorial para cada nación. Se tuvieron que homogeneizar los pueblos, para otorgarles mismas costumbres, memorias y, finalmente, instituciones, donde quedaron fuera muchas culturas primitivas o que constituían una minoría.

El reto es y ha sido el lograr una integración de todas las culturas nacionales, como fin último del nacionalismo. Nos encontramos entonces con tres momentos del nacionalismo que, de alguna manera, ha permeado a todas las naciones; una delimitación divina y pluricultural de los pueblos; una delimitación impuesta por el Estado, por las élites en el poder que con la homogenización buscan un desarrollo económico y político. Y, finalmente, una delimitación que asuma la pluricultura tanto originaria, como acaecida con la migración moderna, de manera integracional.

Estos procesos los hallamos en la construcción del nacionalismo mexicano, desde la época prehispánica; aunque el nacionalismo, tal y como lo perfila la teoría política, nació con la Revolución mexicana, mientras que el concepto “Latinoamérica”, se da a finales del siglo XIX. Aunque la constante búsqueda de identidad y la defensa del pueblo contra el extranjero demostraba ya un acercamiento al nacionalismo, con la explotación, en ocasiones pragmática, de los caracteres considerados nacionales.

Para el presente trabajo, vale la pena considerar la definición de nacionalismo del *Diccionario de filosofía* de Nicola Abbagnano (2004): “...la nación comenzó a ser concebida claramente sólo a principios del siglo XIX y el nacimiento del concepto coincide con el nacimiento de esa fe en los genios nacionales...” (p.832). Esta parte de la definición es claramente aplicable a México y los actores del nacionalismo que aparecen los libros de texto, los nombres de las calles, los billetes, monedas y las salas de concierto.

El nacionalismo en México

Si bien hasta nuestros días existe una herida profunda en la identidad del mexicano, el trabajo por reconciliarse con el pasado ha sido arduo y largo. Filósofos, científicos, artistas, investigadores, historiadores, un sinnúmero de personajes y políticos, han perfilado la definición de lo mexicano dentro del orbe, en el último caso con el objetivo de la institucionalización del término.

Asimilar el origen indígena y la formación colonial ha representado todo un reto, una sociedad dividida y un nacionalismo variopinto. La búsqueda de una identidad a pasos forzados ha dejado grandes huecos existenciales y una aún tardía asimilación de nuestros orígenes en la “mezcolanza” del mundo. Sin duda, todavía seguimos cavilando sobre el tema. Como señala Gerard Bouchard (2003): “...en Latinoamérica, en cierto sentido, el Estado precedió a la nación” (p.239).

La razón, la necesidad inmediata de legitimación política de las formas de gobierno adoptadas y su emancipación de España devino como un problema al hacer filosofía fuera de tiempo, con una sociedad descontextualizada, por no decir desamparada, ante las herramientas abstractas del orbe, ideas de identidad que se forjaban en occidente y que no se podían aplicar de manera natural en las naciones recién independizadas del otro lado del océano.

El desarrollo filosófico de occidente iba de la mano con los años sedentarios de Europa, cuando los españoles llegaron al nuevo mundo, aún existían muchas civilizaciones nómadas, con una evolución distinta de pensamiento y de razonamiento del “yo” como identidad.

Si seguimos el rastro más lejano, se vislumbra una gran diversificación en nuestra historia indígena: las vinculaciones de las diversas culturas de los siglos previos a la Conquista son innumerables. La cultura mexica fue un intento por unificar todos estos signos dispersos en lo que hoy es México, y vale la pena mencionar, que fue una unificación basada en la dominación de territorios con el fin de generar mayores tributos y poderío. Por si esto no fuera suficiente, la llegada de los españoles, y su también múltiple transculturización, provocaron o dieron pie a un gran número de castas, costumbres y clases sociales.

La búsqueda de identidad que podríamos llamar "moderna" aparece después de una gran primera pérdida, ante la Conquista, principalmente la espiritual, porque la Colonia se empeñó en desaparecer, de inicio, todo el pasado indígena, considerado en su extremo hasta diabólico. Luego, vino la negación de 300 años virreinales, comparados con la Edad Media europea, error común y a conveniencia, para justificar la “grandeza” de la Independencia.

Después de esas dos negaciones, comienza una búsqueda ideológica a través de un número reducido de personajes, criollos en su mayoría, quienes sentarían las bases para la independencia política de España, mas no del sistema económico, político, ni social. Ellos buscaron, de manera atropellada, una

construcción del nacionalismo mexicano, una capa superficial que justificaría ideológicamente a una nueva nación.

Desde este momento, el nacionalismo primigenio estará ligado al mantenimiento del poder político; una y otra vez, serán los héroes de guerra los justificantes que otorgarán la base a los distintos movimientos “revolucionarios” durante el siglo XIX, en aras del dominio del país.

Sin pasar por más detalles alrededor de la Independencia, resulta interesante resaltar la serie de “pretextos”¹ que se conjuntaron, sin una aparente vinculación ideológica, para unir a una masa amorfa en búsqueda de “libertad”. La adoración a la Virgen de Guadalupe, el odio a los españoles extranjeros (no a los criollos), la tragedia de la Conquista y el pueblo mexicano como origen romántico del mexicano, comparado inclusive con el origen griego y romano de Europa, nuestra propia mitología², fueron los elementos que funcionaron como cohesión entre las distintas castas con el fin de la emancipación de España, más no de una liberación económico-social.

Es en esa época, a finales de la Colonia, cuando empieza a percibirse un imaginario nacional. Hay que recalcar que el cura Hidalgo llevaba como estandarte a la Virgen de Guadalupe, al liderar a esa masa que gritaba “mueran los gachupines”. Entonces, encontramos en la Virgen al primer ícono de identidad nacional actual, el pueblo mestizo no se podía identificar ya con los dioses indígenas, y menos aún con los santos europeos; la aparición de una figura que englobara a todos fue correspondida, de manera instantánea, gracias a los emotivos engranajes de la religión.

Las palabras de Simón Bolívar destacan la peculiaridad de esta búsqueda de los insurgentes de México:

Felizmente los directores de la Independencia de México se han aprovechado del fanatismo con el mejor acierto, proclamando a la famosa Virgen de Guadalupe por reina de los patriotas, invocándola en todos los casos arduos y llevándola en sus banderas. Con esto el entusiasmo político ha formado una mezcla con la religión, que ha producido un fervor vehemente por la sagrada causa de la libertad. (Brading, 1980, p.75)

¹ David Brading en su libro *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, hace una detallada explicación de estos “pretextos”.

² Fue en el siglo XIX, con el pensador Carlos María de Bustamante, cuando se crearon los mitos indígenas aún vigentes en la historia oficial actual.

De manera justificada o no, a lo largo del siglo XIX fueron tomando fuerza los héroes de la Independencia; personajes efímeros o clave en este proceso fueron presentados por la historia oficial, que tiende a la homogenización, como parte fundamental en la construcción de la nueva nación y así encontramos, en un mismo plano, individuos tan distintos como los sacerdotes Hidalgo y Morelos, con el general Iturbide, quien, en un inicio, combatió a la insurgencia, ya que pertenecía al ejército de los realistas. Asimismo, encontraron su lugar los héroes prehispánicos, todo en una masa uniforme de grandes héroes del nacionalismo mexicano, con el único fin de renegar de un pasado español; una defensa del extranjero, independiente de sus ideales políticos.

Con la Revolución aparecieron nuevos “héroes” que marcaron de manera profunda y permanente a la sociedad, explotados al por mayor por la historia oficialista, que vuelve a homogenizar a los personajes sin importar que muchos fueron enemigos de batalla, que tenían como fin último el control del poder, más allá de una búsqueda nacionalista. De todos ellos, fue Emiliano Zapata, quien forjó una gran cima en el imaginario nacionalista mexicano. Figura ligada a lo mexicano por antonomasia, quizá porque su proyecto de cambio, tan sencillo como regresar a las bases de organización indígena, era sincero.

Es gracias a estos “héroes”, reales o contruidos por la historia oficial, que se sostiene la imagen nacional y su proyección internacional. Un complejo engranaje lleno de falacias, leyendas y necesidades. Esta imagen nacional que se encuentra lejos de englobar la totalidad del país, pues siguen quedando fuera las etnias actuales. Sólo nos encontramos con el uso del "buen indio" de la época prehispánica.

La veneración a los nuevos “héroes” y a los ancestrales fue desplazando la religiosidad de los primeros acercamientos patriotas. Mujeres y hombres comunes, que se encontraban en este lugar y tiempo específico, se convirtieron en la mitología del nacionalismo, comparados con santos, fueron desligados de la cruenta realidad. De esta manera, con estos “héroes” deshumanizados e idolatrados, la sociedad olvidó el sentimiento de inferioridad, la historia de vejación y pérdida primigenia de identidad. Estos “héroes”, estas máscaras, estos murales, estas sinfonías presentan un mexicano mitológico, más cercano a la idealización, que permea mejor en el pueblo necesitado.

La búsqueda de un nacionalismo homogéneo se inició desde que los liberales del siglo XIX comenzaron a tener una mayor presencia en el gobierno; se afianzó con las Leyes de Reforma y su estructura a lo occidental y, finalmente, tuvo su apogeo con el Porfiriato. Más allá de la necesidad o

no de un gobierno dictatorial que impusiera el nacionalismo institucional con miras a progresar del atraso que mantenía el país, el reto era plantear un nacionalismo sólido.

Bien reconocía Octavio Paz esta grave contradicción del nacionalismo institucional, al encontrarnos pinturas en edificios gubernamentales, grandes murales sobre “héroes” e ideologías contrarias a las del gobierno en turno que mandó a pintarlas y las sigue restaurando, asumiéndolas como propias. Agregó aquí la música, cuyo detalle se abordará en los siguientes capítulos; sólo tomemos en cuenta que tanto Carlos Chávez como Silvestre Revueltas tuvieron influencias del socialismo que se gestaba en los años treinta del siglo XX; la *Sinfonía proletaria* representa un claro ejemplo de esto. Tanto sus obras como los mismos compositores fueron asumidos como propios de un sistema nacional identitario, que, ante la necesidad de una estructura fortalecida de lo propio, incorporó a todo el bloque de muralistas y músicos contemporáneos, sin importar contradicciones ni heterogeneidades.

Como vemos, la búsqueda de identidad no sólo se dio en la superficie de los héroes de guerra, también en todos los ámbitos sociales, económicos, artísticos y culturales. Desde inicios del siglo XIX, las artes iniciaron un camino en contra de las hegemonías universales, donde la francesa dominaba; vale la pena subrayar que no era un conflicto en contra de la estética afrancesada, ya que en el siglo XIX París era considerada la capital del orbe: pensadores, historiadores, pintores, dramaturgos, compositores, intérpretes y demás expresiones culturales de todos los países, tenían como sede a la "Ciudad de la luz", la capital de la Ilustración. Este tránsito, por supuesto, marcó las tendencias artísticas de occidente, en un inicio, y de América con el paso del tiempo.

Ante este panorama, y bajo la influencia del creciente nacionalismo político, las bellas artes se volcaron a la tarea de retomar las raíces de sus culturas para la creación artística, la creación de una nación cultural. Una tarea que se fijó de dos maneras, la adopción del arte, artesanías y patrimonio cultural ya existentes por parte del Estado, y por el otro la construcción de nuevas obras a partir del ideal nacionalista que el Estado impuso en el siglo XX.

¿Y cómo se presenta el nacionalismo en la música?

“Todos los países poseen una música folklórica: canciones y danzas que intervienen en fiestas, ritos y trabajos” (Stokowski, 1954, p.255)³

³ Stokowski fue un renombrado director de orquesta polaco, cercano a Carlos Chávez.

Poco tiempo después de las primeras expresiones artísticas nacionalistas, la música inicia el proceso de acercamiento a los motivos folklóricos, incrustados en las estructuras “universales” de la teoría musical. Fue una reacción contra la música francesa, alemana e italiana que permeaban todo el escenario musical europeo. A grandes rasgos, la música popular y/o folclórica es embrionaria, pero logra su desarrollo a través del paso por las formas académicas musicales, con el objetivo de crear un arte nacional.

Leyendas, efemérides, batallas, tradiciones, cuentos nacionales y locales se volvieron el sustento narrativo de las nuevas óperas, poemas sinfónicos, sinfonías, obras de cámara y demás géneros que llegaron a su cúspide en el siglo XIX⁴; canciones y danzas populares vieron su traspaso a la música clásica, en un inicio de manera rudimentaria, con arreglos barrocos de obras sencillas del folclor, hasta una construcción armónica, melódica y rítmica que, gracias a una previa investigación, tenían el “sabor”, el toque nacionalista de cada país.

Este nacionalismo nace a partir del romanticismo y se mantendrá durante un largo periodo en estas bases musicales, hasta pasar a un nacionalismo más experimental a principios del siglo XX. Entre los representantes más importantes del nacionalismo del siglo XIX encontramos en Alemania a Felix Mendelssohn (1809-1847); en Austria a Franz Liszt (1811-1886); en Polonia a Frédéric Chopin (1810-1849); en Noruega a Edward Grieg (1843-1907); en Finlandia a Jean Sibelius (1865-1957), y en Checoslovaquia a Bedrich Smetana (1824-1884) y Antonin Dvorak (1841-1904).

Los nacionalistas rusos requieren un acercamiento especial, tanto por la importancia y relevancia artísticas que tuvieron sus obras en el repertorio universal, como por la influencia directa que ejercieron sobre los nacionalistas mexicanos e inclusive españoles.

... y ya que los rusos nos han enseñado a realizar obra folclorista, y nos han mostrado la importancia que esto tiene, y ya que nosotros en nuestro pueblo poseemos como ellos los elementos necesarios para la realización de una obra semejante en su índole, y que así tendremos una escuela propia, una escuela mexicana que se distinga por sí misma de todas las demás, realicémosla. (Chávez, 1997, p.9)⁵

⁴ Encontramos un nacionalismo embrionario desde Joseph Haydn (1732-1809) y el folclor de Croacia.

⁵ Carlos Chávez en su artículo titulado “Importancia actual del florecimiento de la música nacional”, publicado en la *Revista Gladios* en 1916, citado en *Escritos Periodísticos* (1916-1939).

En un inicio, fue Mijail Glinka (1804-1857), quien inició esta inquietud de desprenderse de los cánones occidentales; si bien no logró cristalizar sus objetivos, está considerado como el precursor de la escuela nacionalista de su país. Después, surgió el grupo de los cinco, integrado por Mili Balákirev (1837-1910), César Cui (1835-1918), Aleksander Borodin (1833-1887), Modest Mussorgsky (1839-1881) y Nicolai Rimsky Korsakov (1844-1908). Las afinidades entre los cinco fueron, además de la búsqueda folklórica en sus composiciones, el ser músicos no profesionales y haberse dedicado a otra profesión de manera simultánea; asimismo, incursionaron en formas musicales diferentes a las ya explotadas en occidente (sonatas, sinfonías, cuartetos). De los cinco, el más preparado fue Rimsky Korsakov, quien reelaboró o corrigió varias obras de sus compañeros.

En España, por su parte, aconteció algo parecido a México, los compositores llegaron tarde al tren del nacionalismo; fue hasta finales del siglo XIX y principios del XX cuando aparecieron Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) y Manuel de Falla (1876-1947), principales representantes de esta corriente.

También del siglo XX fueron Béla Bartók (1885-1945) y Zoltan Kodaly (1882-1967) de Hungría; Leos Jánacek (1854-1928) de Checoslovaquia; George Gershwin (1898-1937) y Aaron Copland (1901-1992) de Estados Unidos⁶, y Sergei Prokfiiev, Dmitri Shostakovich (1906-1975) e Igor Stravinsky (1882-1971) en Rusia.

Con respecto al nacionalismo latinoamericano, éste se desarrolló a partir de géneros populares como la zamba, el vals, las vidalitas, el danzón, la habanera, el landú, el jarabe, entre muchos otros. A grandes rasgos encontramos a Alberto Ginastera (1916-1983) en Argentina; Heitor Villalobos (1887-1959) en Brasil; Pedro Humberto Allende (1885-1959) en Chile, y Alejandro García Caturla (1906-1940) en Cuba.

El nacionalismo musical en México

En México, la música se convirtió en la entrada del país independiente al “arcón de las naciones”, a la “civilización de las bellas artes” y la Ilustración, pero no con cualquier música, sino con una que

⁶ Más que un folklor, fue la vinculación con la música de jazz.

detentara sus símbolos, le diera identidad, como lo habían hecho las naciones citadas fue con el nacionalismo musical que México buscó entrar en este arcón.

Es así que la imagen nacional se forjó a través de una de las bellas artes, la música, con uno de los proyectos más antiguos de identidad, el Conservatorio Nacional de Música. Si bien en 2016 cumplió 150 años de su inauguración, el perfilamiento existe desde 1824 con la creación de las primeras sociedades que buscaban el perfeccionamiento en la enseñanza musical, con miras a ser un país independiente con clase mundial⁷.

Observando yo por la historia, por la inducción y por la experiencia, que el carácter dulce del pueblo mexicano le hace el más apto para la adquisición y cultivo de las bellas artes como de las bellas letras, hasta el punto de que podrá llegar a no necesitar de otro algún pueblo y a rivalizar con todos los demás...⁸

Es interesante la dinámica que adoptó la identidad nacionalista a través de las artes, pues encontramos una redefinición de la realidad a un nivel alegórico, transfigurado, con la que el mexicano se puede sentir más identificado. A pesar de que pueda tocar temas trágicos, la belleza con la que se ve representado es más atractiva que la burda realidad histórica. Roger Bartra menciona en el libro *La jaula de la melancolía* lo determinante que es la literatura, el arte y la música en la construcción del "carácter nacional"; a esto, añadiría los mitos, una forma de comunicación fuertemente arraigada a lo mexicano, de donde nace la idealización desmedida de los héroes del nacionalismo en todas sus representaciones, tema común en el nacionalismo musical.

Desde su inauguración, el 1 de julio de 1866, el Conservatorio se encontró vinculado con la vida política del país, y con una búsqueda de identidad. El momento clave del nacionalismo musical se va a dar dentro del Conservatorio, en Moneda 14 y 16, inmueble que albergó desde los grandes compositores del nacionalismo e indigenismo musical -Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, José Rolón-, a los cuatro nacionalistas -José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Daniel Ayala y Salvador Contreras-, entre otras grandes personalidades, considerados íconos de la música mexicana, quienes lograron una ideal conjugación de las formas occidentales con

⁷ En 1825 se crea la Academia Filarmónica de México, primer antecedente de lo que sería el Conservatorio actual. Mientras que es considerada la Escuela para Enseñar Materias Europeas en América de la Conquista, como la primera escuela de música; en *Crónica de la música en México*, página 97-98.

⁸ Parte del discurso pronunciado por José Antonio Gómez en la fundación de la Gran Sociedad Filarmónica. Citado en *Heterofonía*, revista de investigación musical. Núm. 143. Pág. 40.

las folclóricas o “autóctonas”. Esta misma dinámica se dio en las artes plásticas, otro de los grandes pilares artísticos del nacionalismo, representado en esencia por los muralistas, en la misma época, la primera mitad del siglo XX, gobernada por otros nacionalistas, como Álvaro Obregón y Lázaro Cárdenas del Río.

Estos compositores, en simbiosis con los “héroes” de guerra, se volvieron los “héroes” del nacionalismo musical, cuya trinchera engrosó el imaginario nacionalista, las bases de una identidad grandilocuente. Actualmente, gran parte de la población mexicana abarrota las salas de concierto cada vez que este tipo de obras son interpretadas por las diversas orquestas del país. No sólo al interior, también en las giras internacionales encontramos una gran expectativa hacia el repertorio nacionalista, con tintes folclóricos, pues en oídos extranjeros, este estilo es lo que nos hace diferentes a cualquier otra música, nos da identidad.

El Conservatorio Nacional de Música se encuentra actualmente posicionado, gracias a esas grandes personalidades del pasado, lo cual no quiere decir que sea inexistente la presencia de músicos de gran calidad en la institución, pero son opacados por la leyenda, la historia oficialista y las bases nacionalistas de los íconos del país, imagen que sigue siendo explotada por toda la indumentaria de comunicación de la música clásica nacional; lo podemos observar en el momento que únicamente es noticia la llegada de un artista extranjero y los clásicos y famosos conciertos mexicanos.

El movimiento nacionalista fue tan contundente en su apropiación de la vida musical en México, que quedó rezagada toda la obra previa, la decimonónica y la virreinal; se suprimieron de los programas de conciertos y se le desvinculó de la construcción de una música identitaria, proceso ejecutado por los personajes en el poder que institucionalizaron la música mexicana, en específico bajo el dominio de Carlos Chávez, músico-político, como veremos en el capítulo 3.

Si bien desde el siglo XIX en México se comienzan a asir temas autóctonos, en la forma musical aún no se encuentra un nacionalismo a profundidad. No basta con realizar una cita del folclor, se necesita la reestructuración de las formas musicales bajo las propuestas autóctonas. Es con los nacionalistas de principios del siglo XX que vemos un trabajo maduro, que además iba acompañado de una fuerte representación política.

La llamada “Edad de oro” que se produjo en las artes visuales, danza, teatro, cine y música, creados en la primera mitad del siglo XX, que la Revolución delimitó ideológicamente, fue apropiada por el

Estado, cuando éste se percató del gusto de la población por un género que en esencia les resultó más cercano, el nacionalismo. La imagen “romántica” del campesino indígena, delineada por el folclorismo, se convirtió en un ícono cultural de la identidad del mexicano, adoptado hasta nuestros días, prácticamente en todas las artes o en la visión artística institucionalizada.

Como veremos en los siguientes capítulos, la construcción de este nacionalismo se dio gracias a los esfuerzos de individuos que al organizarse lograron un fin colectivo de consolidación, ejemplo, la Sociedad Filarmónica Mexicana. Misma dinámica reapareció en las décadas de los 20 y 30, donde diversos agentes culturales lograron generar un discurso nacional, donde confluía el reconocimiento de lo popular en las Bellas Artes, el personaje principal se volvió el pueblo, perfil adoptado por el Estado, que le serviría para legitimar su concepto de nación, a través del campo cultural.

Capítulo 2

Eurocentrismo decimonónico. Sociedad Filarmónica Mexicana.

Eurocentrismo: Tendencia a considerar los valores culturales, sociales y políticos de tradición europea como modelos universales.

Cavilaciones sobre el eurocentrismo:

“Por fin, el conjunto de las calles del centro dice bastante. Esta sociedad confundida y heterogénea, esta frivolidad muestra este ahínco de imitar al extranjero en exterioridad pueriles y de desatender nuestras positivas conveniencias.”
Fidel (Guillermo Prieto).⁹

Como proemio a la intensa actividad musical del siglo XIX, al poco tiempo de volverse nuevamente el país independiente, la situación artística era deplorable, dada la inestabilidad social y política, reflejado en un ostracismo por todas partes. Resulta paradójico que, siendo en parte culpable de esta inestabilidad las constantes acometidas europeas en contra del reciente país independiente, hayan sido estas pautas culturales las retomadas por los mexicanos. Finalmente, tras 300 años de dominio español era un resultado obvio que sus pautas de progreso universal fueran las occidentales, no hay que dejar de lado que antes de hacer filosofía, los mexicanos tuvieron que resolver los problemas primarios de existencia, económico sociales; para pronto, fue más inmediato adoptar el pensamiento europeo relacionado con la construcción de identidad moderno.

En este panorama, el 14 de enero de 1866 se creó la Sociedad Filarmónica Mexicana, conformada por una serie de personajes ilustres que se darían a la tarea de crear al posteriormente llamado Conservatorio Nacional de Música. Dicha sociedad tenía prácticamente como principal objetivo la fundación del que, a la postre, se llamó Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana. El Padre Agustín Caballero (1815-1886) se convertiría en el primer director del Conservatorio tras su creación. Su Academia de Música, fundada en 1838, pasaría a formar parte del Conservatorio. Cuando la institución fue nacionalizada, Caballero dejó la dirección, pues finalmente ostentaba un puesto religioso.

⁹ Ojeada al centro de México. El Siglo diez y nueve, 13 de marzo de 1842. En *La vida en México* (1812-1910) de Treviño, Blanca Estela. Pág. 83. Fidel es el seudónimo que Guillermo Prieto utilizó en algunos escritos.

Vale la pena señalar que, si bien un antecesor directo de la sociedad fue el Club Filarmónico de México de 1865, previo a esta asociación existieron otras, como la Academia Filarmónica de Mariano Elízaga (1825), con el apoyo de Lucas Alamán y el presidente Guadalupe Victoria; la Gran Sociedad Filarmónica de José Antonio Gómez (1838), quien fuera, junto con Agustín Balderas y Tomás León, parte del comité que dictaminó el Himno Nacional Mexicano; sin la importante gestión cultural de estos personajes, no podríamos hablar del actual Conservatorio, quienes compartían el objetivo de afianzar la educación musical del país, en búsqueda del progreso, que encontraron en las artes uno de los puntos más débiles del México decimonónico. La música, al ser una expresión inmediata, humanista y de comunicación mundial, se convirtió, inmediatamente, en un estandarte en la búsqueda de identidad, que como se mencionó en capítulo anterior, se ve reflejada en casi todos los aspectos sociales, políticos y culturales de la reciente nación independiente.

A grandes rasgos, la música y, en general, las artes tuvieron una merma al final del Virreinato en consecuencia del cierre de la educación artística en las iglesias. Por razones político, económicas, las iglesias detentaban una gran cantidad de capital que les otorgaba una posición estratégica en la forma de gobernar a la Nueva España, símil de lo que pasaba en la Madre patria y, en general, en Europa, al comienzo de los cambios políticos y sociales del siglo XVIII, este poderío fue flaqueando. Por otra parte, la constante necesidad del pueblo por espectáculos menos complejos y más cercanos a su, finalmente, analfabetismo, fueron en directa desproporción a lo que se podría considerar bellas artes. Los grandes maestros de capilla de las catedrales nacionales se fueron apagando, y fue, precisamente, consumada la independencia, en 1821, que lentamente comenzó a resurgir la ópera en nuestro país, la italiana, haciendo a un lado todo lo vinculado con España, principio primario en la búsqueda de identidad, la diferenciación de la otredad. Fue ante este panorama que las sociedades filarmónicas y escuelas de música reaccionaron ante la falta de preparación musical decimonónica, en general, la preparación integral humanística.

Rosa Virginia Sánchez¹⁰ encuentra en la ópera italiana que llegó a México, las primeras influencias de donde nacería la canción mexicana popular; la fácil asimilación de las arias románticas italianas encontraron una rápida aceptación en la sociedad mexicana, utilizando su esquema tanto en la música

¹⁰ Investigadora e intérprete de música tradicional mexicana del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”.

popular como en la clásica; la inmediata asimilación de la melodía fue determinante en la aceptación de este género. A grandes rasgos, afianzar la música en México era fortalecer la ópera¹¹.

La Sociedad Filarmónica Mexicana estaba integrada por Juan Salvatierra (1831-1880), pianista; Melesio Morales (1838-1908), compositor; Agustín Balderas (1826-1882), médico, cantante y pianista; José Rivas, violinista; Julio Ituarte (1845-1905), pianista y compositor; Manuel Payno (1810-1894), escritor; Aniceto Ortega¹² (1825-1875), médico y compositor; José Ignacio Durán (1799-1868), médico; Eduardo Liceaga (1839-1920), médico; Manuel Acuña (1849-1873), poeta; Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), abogado; Gustavo Baz (1852-1904), dramaturgo; Antonio García Cubas (1832-1912), escritor; Alfredo Chavero (1841-1906), historiador; Manuel Siliceo (1853-¿?), político; Sebastián Lerdo de Tejada (1823-1889), político; José Peón Contreras (1843-1907), médico; Ignacio Ramírez “El Nigromante” (1818-1879), periodista; y Franz Liszt (1811-1886), compositor austriaco, como miembro honorario; entre otros, fueron 74 miembros (Máñez, 2016), que se agruparon alrededor del pianista Tomás León (1826-1893), quien ya gozaba de cierto prestigio en los círculos artísticos; como se aprecia, no eran únicamente músicos, sino una clara representación de los sectores más importantes del país, la clase influyente de la segunda mitad del siglo XIX.

Inclusive, existió el apoyo explícito o implícito de los presidentes de la República correspondientes a cada sociedad, entre ellos un efímero presidente Madero; Miguel Barragán, quien secundó la constitución de la Sociedad Filarmónica de Elízaga, hasta Antonio López de Santa Anna, quien tuvo la iniciativa de fortalecer la educación musical, sin logros memorables (Dultzin, 1982).

Fue tal el entusiasmo por los integrantes de la sociedad que, al pasar muchos de ellos a dar clases en su Conservatorio, iniciaron como voluntarios; es decir, no recibían retribución monetaria. Mientras que los alumnos tenían que ser mayores de ocho años, tener buenas costumbres, estar vacunados, saber leer y escribir y dominar reglas de aritmética. (Diez de Urdanivia, 2006, p.24)

¹¹ Durante el Virreinato y hasta 1827 se mantuvo la postura oficial de que todos los dramas musicales deberían estar traducidos al español.

¹² Aniceto Ortega (1825-1875) es considerado por algunos musicólogos como el precursor en la utilización de motivos folklóricos en la música clásica mexicana. Un ejemplo son su *Marcha y Danza Tlaxcaltecas*. Mientras que por este título lo ostenta José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) con sus *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* de 1841.

La Sociedad Filarmónica Mexicana, contó con el apoyo no precisamente de un presidente, sino de un emperador, el segundo de México, Maximiliano de Habsburgo. Su breve, pero intenso, paso por el gobierno se vio representado por un pensamiento liberal, contrario a los conservadores mexicanos, quienes, inicialmente, abogaron por su intervención en el país, en su afán por derrocar el gobierno liberal de Benito Juárez, mas no repararon en la ideología del nuevo emperador, a quien, finalmente, dejarían de apoyar cuando vino el declive de su gobierno. Para Maximiliano, con una preparación ilustre, era de lo más natural buscar la consolidación de las artes en México.

Asimismo, los liberales, bajo la consigna de derribar la usurpación extranjera del gobierno de México, tampoco voltearon a las posibles vinculaciones entre el emperador austriaco y su ideología. Un año después del inicio de clases del Conservatorio, con Maximiliano derrocado, Benito Juárez fundó la Biblioteca Nacional, otro pilar de la necesidad del país de afianzarse como nación bajo un arquetipo eurocentrista, además de mostrar su total apoyo al Conservatorio. Ejemplo de las contradicciones del nacionalismo institucional, donde “Juárez pertenece a la categoría de los héroes éticos. Por el peso y la realidad de sus acciones, siempre será superior a la leyenda. El niño que se rebeló contra la ceguera de la ignorancia halló en la educación la luz que no se apaga” (Quirarte, 2014, p.208) y proponer al segundo emperador de México como el “villano” en turno, dejando a un lado la compleja y cuestionable realidad. Sin embargo, si pensamos en la búsqueda que tenían los actores políticos hacia una identidad legitimadora, era imposible pensar en que dicho objetivo se lograría con un gobernante extranjero, de ahí la afinidad que trajo consigo Juárez; nada más mexicano que un indígena.

El conservatorio mexicano se nacionalizó en 1877, en el gobierno de Porfirio Díaz. La biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio tiene en sus acervos documentos fiscales que dan ejemplo de una precaria situación económica de la Sociedad. Posiblemente se nacionaliza como forma de salvarlo de esta situación, que le hubiera costado el cierre de sus puertas. Asimismo, existe la presunción de que la Sociedad mantenía una postura contraria al régimen de Díaz, por tal motivo su desaparición.

Melesio Morales, precursor del Conservatorio Nacional de Música

A finales del siglo XIX el género más importante de la música clásica¹³ en México era la ópera italiana, y uno de sus representantes era la compañía de ópera del empresario italiano Annibale

¹³ Clásico... “cualquier colección de obras musicales consideradas como modelo de excelencia o de disciplina formal.” Diccionario Akal/Grove de la Música. También se le menciona como música de concierto y música académica; las tres acepciones son correctas, según el contexto en el que se utilicen.

Biacchi (1830-1907), cuyas producciones eran en esencia italianas¹⁴. En 1866, un joven compositor mexicano, Melesio Morales (1838-1908), se acercó a la compañía con la intención de montar su ópera *Ildegonda*, basada en la novela del mismo nombre de Tomasso Grossi (1790-1853). Esta no era la primera vez que se realizaba dicha obra; compositores de diversa índole habían ya empleado la historia¹⁵, inclusive con el mismo libreto, el de Temistocle Solera (1815-1878), quien fuera libretista de Giuseppe Verdi (1813-1901), quien gozaba de gran aceptación en el país, sin embargo, vale la pena aclarar, que la reutilización de libretos para musicalizarlos nuevamente es común.

La obra fue rechazada por el empresario, supuestamente por ser de autor mexicano, razón que causó una reacción de descontento en aquella época con los artistas, escritores, políticos, médicos y más, que se reunían en las tertulias que realizaba el reconocido pianista Tomás León. Morales fue en apoyo de los ahí reunidos y así se apropiaron de la ópera como estandarte en una lucha a favor del nacionalismo mexicano. La situación fue que el dueño de la compañía de ópera vio con desconfianza económica al proyecto, desde una perspectiva empresarial, dado el interés de la audiencia en obras europeas.

Después de un episodio, donde una comisión, integrada por García Cubas, Fonseca, Durán, Liceaga, Dueñas y León, del todavía llamado Club Filarmónico se presentó con Biacchi, quién los desairó, ingresaron a una puesta en escena de la compañía para sabotear la función gritando elogios a Morales, logrando que el empresario italiano se decidiera a estrenar la ópera mexicana el 27 de enero de 1866 en el Teatro Imperial¹⁶. El compositor contaba con apenas 28 años cuando realizó la ópera, que conserva una estructura musical romántica, influenciada por la ópera italiana, inclusive el idioma de ésta es el italiano, sin embargo, después de esta presentación, uno de los presentes, el empresario Antonio Escandón, le ofreció pagar sus estudios en Europa. A su regreso, el mismo Morales, perfeccionaría esta ópera.¹⁷

Otro aspecto importante para el estreno de la obra fue que la compañía de ópera aceptó, gracias a una subvención por parte del gobierno de Maximiliano de 5 mil pesos plata (Máynez, 2016), requerida por Morales a través de la emperatriz Carlota. Y, por otra parte, un miembro del Club Filarmónico,

¹⁴ Jaime Nunó (1824-1908) fungía como director concertador de la compañía.

¹⁵ Michele Costa (1808-1884), Mario Aspa (1795-1868), Luigi Soma (1810- ¿?), Emilio Arrieta (1821-1894), entre otros.

¹⁶ La ópera fue estrenada con Isabel Alba en el papel de Ildegonda. Es común encontrar versiones donde Ángela Peralta fue la soprano que realizó el estreno, pero según la revista *Heterofonía* núm. 143 del 2010, este dato es erróneo.

¹⁷ La *Ildegonda* que se conoce actualmente es la versión recompuesta por Melesio Morales.

Ramón Romero de Terreros¹⁸, otorgó 7 mil pesos a cuenta de Biacchi, en caso de que las funciones de *Idelgonda* fueran un fiasco (Liceaga, 1949), lo que habla del interés de los personajes más importantes de México en esta época, en apoyar la música realizada por un connacional.

A partir de este episodio, el Club Filarmónico se enfocó en apoyar la imagen del mexicano posicionado contra el extranjerismo, sin importar la obra o el compositor; lo que subrayaban era el nacionalismo, proyectar la imagen de un México independiente y en evolución. Veían en las artes, y en especial en la música, la imagen bella de presentarse como nación civilizada; que, como las grandes potencias del mundo, contaban con una institución de educación musical afianzada. Así fue como decidieron institucionalizarse y se convirtieron en la Sociedad Filarmónica Mexicana, con miras a crear su conservatorio.

De este estado normal se sale a veces de dos modos: o viene la ópera italiana que enriquece a un especulador, llena los almacenes del Montepío y hace sufrir a muchos pobres ricos un desfalco ruinoso o viene noviembre con sus teatritos y sus títeres.

Facundo (José Tomás de Cuéllar)¹⁹

Ildegonda fue presentada posteriormente en el teatro Pagliano de Florencia, gracias a lo cual Melesio Morales fue recibido como héroe nacional de la República Restaurada²⁰, además de ganar un puesto como maestro de composición del Conservatorio. Más adelante, se encargaría de formar la primera orquesta de la institución educativa, en 1873, pilar en la difusión de la música universal, nacional y contemporánea, asimismo, la base de las orquestas que se irían creando a final del siglo XIX y principio del XX.

Ejemplo del crecimiento que tuvo la música en México, gracias al Conservatorio, fue la presentación del ciclo de conciertos de Beethoven por su natalicio, en 1870, a pesar de las precarias condiciones económicas que mantenía la institución educativa. Melesio Morales logró arreglárselas para juntar una orquesta y presentar la música del compositor de Bonn.

¹⁸ En algunos escritos se menciona que fue el escritor Manuel Payno quien realizó dicho pago.

¹⁹ El teatro y los cócoras. El correo de México, 16 de noviembre de 1867. En *La vida en México (1812-1910)* de Blanca Estela Treviño. Pág. 151.

²⁰ Ante el fulgor del éxito de Morales, Ignacio Manuel Altamirano escribió una biografía del compositor. Pero tiempo después se arrepentiría, delineando como un “hombre malo”, cerrado al cambio. (Bellinghausen, 1999, p.21)

El Conservatorio de la Sociedad Filarmónica de México se crearía en semejanza a los conservatorios europeos. En 1866, también se fundó el Conservatorio de Moscú, lo que situaba a México en la vanguardia internacional²¹. Esta búsqueda de los cánones europeos no es fortuita, en la época en que la Sociedad inicia pláticas; el país se encontraba bajo el segundo imperio, con Maximiliano de Habsburgo a la cabeza. Y si finalmente el emperador fue derrocado, Benito Juárez tenía una clara influencia extranjera, sus Leyes de Reforma subscriben una modernización del país, desde una perspectiva más estadounidense.

Con la llegada de Porfirio Díaz a la presidencia se desata una presencia francesa no solamente en la música y artes, sino en todos los sectores; ejemplo de ello, fueron los parnasianos, los simbolistas, el liberalismo y el positivismo. Nos encontramos frente a una dicotomía, pues, por un lado, se busca la imagen del mexicano independiente y triunfante, por el otro, la forma de situarse frente al mundo como una nación civilizada y progresista es copiando las pautas europeas con los conservadores, y estadounidenses con los liberales.

Decía José Martí en 1893, dos años antes de su muerte, “ni el libro europeo, ni el libro yanqui, nos darán la clave del enigma hispanoamericano” (Carpentier, 1990, p.139). Durante todo este tiempo se fue haciendo más grande la brecha cultural entre las élites y las clases populares, en especial, con los indígenas; situación que repercutirá en la nueva concepción de la música mexicana, como veremos más adelante.

Los músicos cosmopolitas

En 1900, se realizó la “Gran Exposición Internacional de París”, donde México participó y, ejemplificando la dicotomía expresada anteriormente, edificó un inmueble totalmente inscrito en las formas europeas, tan grandilocuente como la imaginación se lo permitió, que, a su vez, albergó una cantidad considerable de artesanías y objetos de la época prehispánica. La exposición fue uno de los momentos cumbres de la llamada “Belle Époque” francesa, que fue asimilada por la burguesía mexicana, otorgando un contrapeso a la ópera italiana y los valeses de Melesio Morales.

²¹ A diferencia de lo que se podría pensar, Conservatorio no viene de conservador o tradicional, sino de conservar a los niños alejados de la corrupción, inclusive los primeros conservatorios del mundo mantenían una dinámica de internado, posteriormente serán escuelas en donde se prepara a los alumnos de forma íntegra. “Así es como los cuatro hospicios de Nápoles se transformaron en conservatorios, los primeros en Europa (inventaron incluso el nombre)” en *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas* de Patrick Barbier.

“México, bajo esta influencia, hacía una imitación rudimentaria sin llegar a conseguir los alcances que el país galo había logrado” (Somolinos, 1971, p.10).

Pero más allá de una burda imitación de la música francesa, fue el tratar de acceder al concierto de las naciones, entrar de lleno a la modernidad y el progreso internacional. No hay que olvidar que Francia era el punto de encuentro de todos los artistas de occidente, con el retraso habitual que dependía de las formas aún lentas de comunicación.

La revelación de los estilizadores del vals y de la mazurka en la época romántica – Chopin, Brahms, Liszt, Tausig-, llegó muy tarde a la capital mexicana, donde hasta 1890 fueron tocados los vales de Chopin, muerto en 1849, en el Conservatorio Nacional. (Campos, 1945, p.338)

Lo anterior, sin mencionar que muchos autores del siglo XIX no serían descubiertos en México, hasta ya entrado el siglo XX, en muchas ocasiones por la fuerte reticencia de los músicos decimonónicos, maestros del Conservatorio, con los que hubo la necesidad de renovarlos.

Entonces, la música afrancesada era en realidad una música cosmopolita, inclusive, aunque varios de sus autores se adentraron a esta tendencia en contra de las formas del bel canto italiano de Melesio Morales, en sus estructuras mantenían aún contacto con las influencias italianas y por su puesto las alemanas que se encontraban en boga; una posición multicultural de los nuevos compositores. En términos musicales, la diferencia estriba en un apego más melódico en la generación de Melesio Morales y una más compleja estructura armónica con los “afrancesados”.

Enmarcado en el ideal de una música universal, se crearon, por un lado, polcas, mazurcas, vales, redowas, contradanzas, cuadrillas (danzas); popurrís y fantasías pianísticas sobre óperas conocidas; marchas militares; caprichos, romanzas, nocturnos, serenatas (piezas de carácter); y, en ocasiones contadas, sonatas, conciertos y, aún en menor medida, sinfonías. Aparecieron nuevas formas de comunicación que difundieron y escenificaron un estilo de vida burgués y cosmopolita; partituras²², carteles y volantes que representaban un México ideal para sus gobernantes. La difusión de conciertos, instrumentos, teatros, artistas y obras tuvieron un auge a través de litografías que

²² La primera imprenta musical en México fue fundada por José Mariano Elízaga en 1826.

representaban a musas más cercanas al continente europeo que a la imagen del mexicano común, alejado de un país galante.

Las partituras se volvieron un bien económico, y en las familias burguesas del siglo XIX no podía faltar la presencia de un personaje central en la música de este siglo, el piano; por tanto, los compositores se abocaron a esta empresa, piezas sencillas que podían ser fácilmente interpretadas por amateurs.

Esta situación afectó directa y gravemente a la producción orquestal del México independiente; al no existir músicos profesionales, los compositores se enfocaron en obras sencillas, pues no existía orquesta que pudiera interpretar una sinfonía, aún teniendo pleno conocimiento de las grandes formas orquestales. Asimismo, el mercado de las imprentas mantenía una demanda en la música con tintes románticos, priorizando el canto y el piano. Otro aspecto que también afectó, fue la aparición y auge de las bandas militares, que tampoco ofrecían una preparación profesional.

Las partituras e impresos se llenaron de bellas damas, hermosos paisajes, momentos históricos y personajes de la política; la relevancia fue tal que cada vez se fue perfeccionando más el detalle de las ilustraciones, inclusive se llegaron a fundar empresas dedicadas exclusivamente a esta labor, la creación de carátulas.

Las mismas editoras musicales presentaron las primeras revistas especializadas; un ejemplo, es *La Aurora* de A. Wagner y Levien, de 1887. Asimismo, las revistas de novedad llegaron a incluir partituras con portadas de honorables señoritas en sus números.

Dada la inestabilidad social, debido a las constantes guerrillas e invasiones, otro medio de comunicación de gran relevancia en el siglo decimonónico fueron las tertulias en los hogares, principales clientes de partituras, quienes las obtenían por medio de una suscripción o en la compra de revistas y periódicos que las incluían; donde siempre había un piano²³, para ejecutar principalmente música de salón²⁴ que abarcaba la mayor parte del espectro musical del siglo XIX. Es relevante mencionar que el consumo de partituras en esta época era relativamente basto, es decir, prácticamente en todos los hogares de la clase alta y media alta encontrábamos una obra lista para ser

²³ Podría ser un piano, fortepiano, órgano, claves, entre otros derivados del instrumento de teclas.

²⁴ El término se ha usado, principalmente a inicios del siglo XX, de manera vejatoria, para hacer ver como menor la producción realizada durante el Porfiriato.

interpretada, lo cual hace ver el nivel artístico que existía en México; resulta obligatorio hacer la comparación con los hogares actuales y su efímero consumo de partituras, vinculada a una escasa preparación musical y cultural.

Las “aspiraciones y suspiraciones” del México de occidente se veía reflejado en las imágenes de la música de salón²⁵. Muchas de las obras tanto nacionales como internacionales llegaban únicamente a interpretarse en estas tertulias musicales; podríamos mencionarlas como el equivalente de la radio y la televisión, cuando no se podían presentar en algún teatro, principal medio de difusión de la música decimonónica. Eran reflejo de la sociedad que las consumía, un documento histórico, social y económico.

Juventino Rosas (1868-1894) es un claro ejemplo del compositor de esta época, obras entre lo popular y lo clásico, enfocadas más al baile de salón. En la película de 1950 sobre el compositor, protagonizada por el actor Pedro Infante (1917-1957), es representado como un músico popular, si bien tuvo inicios humildes, Rosas estudió en el Conservatorio y fue parte de la orquesta de la compañía de ópera de Ángela Peralta. Autor de una serie de vales populares, siendo el más famoso el titulado *Sobre las olas*, que gracias a su influencia de los vales al estilo Johann Strauss hijo, mantuvo un éxito internacional. Aún en el siglo XXI es interpretado por las orquestas más importantes del país, en sus programas mexicanos, desbordados en un “nacionalismo rimbombante”.

Lo interesante de este periodo radica en que, dentro de ese concepto de música universal, los músicos mexicanos, y la comunidad conservatoriana, viraron sus impulsos creativos a lo nacional, al folclor mexicano. Si bien aún conservarían una fuerte influencia occidental, comenzamos a ver detalles nacionalistas, a un nivel primario, a manera de justificación, con óperas relacionadas al pasado indígena, pequeños motivos de la música popular mexicana, sin llegar a un nivel complejo en las formas de la teoría musical. Ejemplo de esto, son el autor de la *Marcha Zaragoza*²⁶, Aniceto Ortega²⁷, Ernesto Elorduy (1853-1912), Julio Ituarte (1845-1905) y Gustavo E. Campa (1863-1934, ex director del Conservatorio).

²⁵ La contraparte de la música de salón de la burguesía fue el jarabe en el pueblo independiente.

²⁶ Esta marcha forma parte de las obras más interpretadas en los conciertos mexicanos de las orquestas nacionales, considerada en su momento como segundo himno nacional.

²⁷ En su ópera *Guatemotzin*, Aniceto Ortega incorpora también temas folklóricos a las formas musicales italianas de la época.

Este primer acercamiento no fue más allá de piezas sencillas que retomaban temas exóticos, por el simple hecho de no haber sido utilizados antes, mas no había una total complementación entre las formas folklóricas y las occidentales; era música de salón con didácticas que remembraban ambientes nacionales, un “amasijo” de temas populares sin una coacción a profundidad, ejemplo de ello fue la obra *Ecos de México* de Ituarte. Finalmente, estas expresiones lograron tener éxito en el público, por ser, finalmente, algo conocido. A raíz de esto, los compositores de esta época mantuvieron una delgada línea entre la música popular y la de academia.

Gran parte de esta oleada mexicano-romántica se vio reflejada en el órgano de divulgación del recién creado Conservatorio, la revista *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*, que incluía la partitura de una nueva obra en cada publicación. Entre otras revistas encontraremos, en el siglo XIX, la *Gazeta (sic) Musical* de Gustavo E. Campa y la *Gaceta Musical Literaria*.

Ricardo Castro, nuevos aires

De esta etapa resulta relevante el compositor Ricardo Castro (1864-1907), tanto por sus logros y sus avances en el nacionalismo, como en la música clásica de México en general, asimismo, como muestra del desarrollo de la música decimonónica.

Ricardo Castro estudió, dio clases y fue director del Conservatorio Nacional de Música. Su primer encuentro con la institución musical fue decepcionante para él, pues encontró a un Conservatorio sumido en la música italiana²⁸, sin miras a lo que acontecía internacionalmente, el nombre más fuerte de esta oleada de músicos viejos era precisamente el mismo Melesio Morales, maestro de Castro.

A pesar de ello, Ricardo Castro tuvo una educación sólida y se constituyó, junto con los músicos contemporáneos a él, como una generación que ya se podría llamar profesional. Castro escribió la primera sinfonía, el primer concierto para piano y orquesta y el primer poema sinfónico mexicanos, desde una concepción tradicional de estas formas musicales, con clara inspiración franco-alemana, incluso detenta impresiones wagnerianas. También apoyó al primer cuarteto de cuerdas formal que existió en el país, liderado por Luis G. Saloma (1866-1956), en 1894.

²⁸ En específico las fantasías pianísticas que los autores mexicanos realizaban de óperas italianas de renombre.

Además de Ricardo Castro, otros compositores de la época, con influencia francesa y con las posibilidades ya de realizar obras profesionales gracias a las recientes generaciones de conservatorianos, fueron los denominados *Grupo de los Seis*, con Gustavo Campa (1863-1934), Juan Hernández Acevedo (1862-1894), Felipe Villanueva (1862-1893), Carlos J. Meneses (1863-1929), Ignacio Morales y el mismo Castro.

La idea era clara, para ser como las potencias mundiales de finales del siglo XIX había que hacer un arte universal, a la par de lo que éstas hacían, así fue que la influencia fue en su mayoría francesa, pero también alemana e italiana. Esta dinámica compositiva fue la que reinó en el Conservatorio hasta principios del siglo XX.

Vemos pues que con Ricardo Castro la música hecha en México llegó a un gran nivel, donde los motivos mexicanos se incrustaron en la moda cosmopolita, afrancesada, como el presidente Porfirio Díaz deseaba. Pero gracias a esta imposición afrancesada del Porfiriato, se pudo lograr, finalmente, una cimentación en el arte musical de México, un discurso sonoro que se vinculara con el mundo.

Vale la pena citar a un personaje medular tanto en el “francesísimo”, como de lograr un importante nivel musical en el Conservatorio Nacional, el musicólogo francés Alfredo Bablot (1827-1892), director de la institución educativa en la época que Castro fue alumno. Aprovechando su ciudadanía, Bablot realizó una serie de viajes a las exposiciones universales realizadas en Francia de la “Belle Époque”, para traer consigo lo más vanguardista de los conservatorios europeos. Fue él quien reorganizó a la Orquesta de la institución educativa y propuso el nombre definitivo “del Conservatorio” en 1881.

En resumen, para los cosmopolitas, el nacionalismo fue una opción más en el abanico de inspiración al componer, cuyo último propósito era contribuir a forjar una nación sólida, las obras que citaron algún tema mexicano no fueron en realidad las mejores obras en el repertorio de dichos artistas. La gran cantidad de música que produjeron y la preparación, como maestros del Conservatorio, es medular en la construcción de la música mexicana de las futuras generaciones. Asimismo, el Conservatorio se vuelve medular en la producción musical, pues, a raíz de su fundación, distintas sociedades filarmónicas se crearon con el afán de dar a conocer la música contemporánea. También hay que valorar el sentimiento que perpetuó el Porfiriato, donde, gracias a la educación y la cultura, los mexicanos podrían lograr encumbrarse, a partir de este ideal; nuevas generaciones despegaron en las distintas áreas de la cultura.

El mismo Melesio Morales, contrario a las ideas afrancesadas de los cosmopolitas, en su crítica a las nuevas ideas de finales del siglo XIX, pronosticaba: “

México no necesita copiar; puede crear y creará más tarde en cumplimiento de un deber para con la patria (...) Cuánto mejor sería que nuestros maestros dedicaran sus talentos y energías a la creación de un arte patrio, propio, característico, adecuado a nuestro particular modo de ser, en relación directa con nuestros gustos (...) En efecto, para conseguir tan loable propósito, se necesita dar instrucción a nuestras multitudes, creando por medio de ellas los elementos que faltan a su cultura. (Maya, 1994, p.109, 149 y 150)

La tendencia que en estas líneas propone Morales, serían retomadas por Carlos Chávez, problemática que intentará solucionar años más tarde.

Sin embargo, con la llegada de la Revolución mexicana, todo lo vinculado con el Porfiriato sufrió de vejación y olvido, obras importantes de Castro y sus contemporáneos se perdieron y la nueva oleada de compositores nacionalistas menospreciaron la música afrancesada decimonónica; asimismo, la indumentaria de difusión nacionalista hizo a un lado esta música, para enfocarse en la divulgación del arte institucionalizado.

La imagen del mexicano comienza a cambiar a raíz de una serie de intromisiones extranjeras y finalmente con un gobierno alejado a la realidad de su pueblo. Las ideas políticas y revolucionarias van seduciendo también a las artes, a un México “civilizado” o con los avances tanto tecnológicos como intelectuales, que se percibían en su mayoría en la Ciudad de México; mientras que el grueso de la población provinciana se mantenía con una gran raíz en lo mexicano, lo campesino, la tierra. La identidad de resistencia tomó el lugar de la legitimadora e impuso sus nuevos modelos institucionales.

Lo lamentable es que la nueva historia institucional redujo la música cosmopolita a escuetos intentos por realizar música nacionalista, como el embrión de lo que gracias a una evolución tuvo su auge en el nacionalismo de los autores que revisaré en el siguiente capítulo, demeritando la identidad de los músicos decimonónicos, quienes fueron comparados con el estilo europeo pre-nacionalista de componer sobre temas populares algunos aires o popurrís, principalmente para piano.

Capítulo 3

La Revolución mexicana como detonador

“El folclor soy yo”

Heitor Villa-lobos

Los más de 10 años de la Revolución, que dejaron al país prácticamente en la ruina, transformaron de raíz a la sociedad mexicana. Un siglo después se luchaba por un cambio en las políticas económicas y sociales no resueltos en la Independencia; la bomba de tiempo que fue el siglo decimonónico fue a parar en la lucha de una serie de caudillos. Un “variopinto nacionalismo” devino en una lucha de guerrillas, cuya unificación era derrocar a Porfirio Díaz, más no había una unificación de ideales revolucionarios. Las distintas etapas por las que pasó esta lucha son un claro ejemplo de la falta de preparación ideológica que se arrastraba desde la Independencia.

Finalmente, aunque a marchas forzadas y una gran cantidad de decesos, triunfó un sistema revolucionario, en el que el pueblo hizo aparición en el sistema político, es decir, por primera vez se vieron plasmados en la Constitución Mexicana problemáticas sociales, donde el obrero y el campesino fueron tomados en cuenta como entes sociales con derechos. Así se inició un reacomodo en todo el país, que tuvo su mayor repercusión en la capital de la república.

Se trata de una fiesta esencialmente nacional a la que hemos invitado a todos los países amigos, debemos exhibir nuestra República, con sus deficiencias y cualidades, y no engañar a los que vienen a vernos presentando artistas que no son mexicanos. (Obregón como se citó en Díaz Cervantes y R. de Díaz, 2013, p.15)

No obstante, sería 20 años después de que estallara la Revolución mexicana que el nacionalismo se fortalecería en todos los sectores tanto políticos como culturales, con una unificación de lo revolucionario, que dejó fuera muchas ideologías de esa época, convirtiéndose en la nueva identidad legitimadora. Una vez más, vemos que los estereotipos del mexicano se imponen; son criterios hegemónicos de la revolución institucionalizada. Previo a este estallido, México sufrió uno de sus momentos más difíciles de la historia, donde predominó el retraso educativo y cultural; las guerras no dejaban vivir al país y el pueblo literalmente moría de hambre.

Fue hasta la década de 1920 cuando el gobierno de Obregón comenzó la institucionalización del nacionalismo, con el apoyo de José Vasconcelos (1882-1959) y una política cultural sin precedentes en México, donde se incluyó la educación musical como obligatoria en las primarias, y el apoyo económico a todo artista mexicano nacionalista, como ejemplo.

Sin duda alguna, la Revolución fue un hito en la vida social, política y, finalmente, cultural. En todas las artes, las manifestaciones sufrieron un cambio de fondo y forma; el proyecto nacionalista, enraizado en el folklor tuvo su época de auge a partir de la reestructuración de ideologías revolucionarias. Fue también sobresaliente el interés en sociabilizar las artes y la educación, quitarle la etiqueta elitista que, según los principales defensores de esta ideología, se tenía en el siglo XIX.

Más allá de que los músicos decimonónicos fueran elitistas, en aquella época quienes tenían un acceso a la educación musical, principalmente emparentada con la de occidente, era una minoría acomodada, dejando en el analfabetismo al pueblo mexicano que con las pocas herramientas que tenía a la mano creó música rural, sencilla, pero intimista. “Ningún Batuque sinfónico llevaron los campesinos de un país a las salas de conciertos” (Carpentier, 1990, p. 47). La tarea de la educación del pueblo mexicano vendría con los nacionalistas, con ello la creación de un público y, finalmente, de una identidad.

Fue durante el siglo XX que se restauró el interés por la cultura prehispánica, donde además de una visión antropológica nacional e internacional, existió un interés político, institucional como ya lo hemos mencionado, un respaldo cultural al nacionalismo que se estaba imponiendo por el gobierno “revolucionario”; reflejo de este criterio fue el concepto de *La raza cósmica* de José Vasconcelos²⁹, publicada en 1925. Esta teoría de la raza como forma de unidad del mexicano y, a su vez, del latinoamericano, representa la aceptación de la mezcla, del mestizo; en teoría, la aceptación de toda la diversidad del país, pero una aceptación en la mezcla, mas no en la individualidad. Es, entonces, una forma sutil de desaparecer al indígena, obra, en gran medida de los liberales; ejemplo de ello, es Benito Juárez y su ideal de inclusión del indígena a los parámetros civilizados, desde un punto de vista estadounidense.

Cabe señalar que, gracias a la Revolución Mexicana, se retomaron con ahínco los temas folklóricos, nacionalistas. Fue una reinscripción de los temas mexicanos, pero bajo una perspectiva global. Todos se pusieron de acuerdo para enaltecer el pasado indígena, elementos que inclusive los historiadores

²⁹ Vasconcelos fue ferviente constructor e impulsor del nacionalismo en la educación y las artes.

del siglo XVI en adelante, como Torquemada, ya traían a justificación los primeros intentos de nacionalismo del país. Fue en un primer momento la adopción del patrimonio cultural ya existente en el México popular para, después, legitimarlo e imponer estas pautas de manera institucionalizada.

En el ámbito de las letras, Manuel Gutiérrez Nájera sería un representante fiel de la literatura mexicana, vinculada con el auge de los grandes escritores latinoamericanos de los años 1920, 1930; “Ramón López Velarde, en la poesía; Francisco Goitia y Saturnino Herrán, en la pintura; Guadalupe Posada, en la gráfica popular; y Mariana Azuela, en literatura con la novela de la Revolución” (Díaz Cervantes y R. de Díaz, 2013, p.16, 17).

Fue la música, la literatura, el cine, la escultura, la danza, la arquitectura, la poesía y la pintura, representada por los muralistas, manifestaciones de un nuevo contexto mexicano. Junto con la música, los murales se convirtieron en una de las mejores herramientas de difusión de este renacer nacionalista en oposición a la influencia europea del gobierno del general Porfirio Díaz.

Diego Rivera (1886-1957), considerado el fundador de este movimiento, retomó toda la cultura indígena, la estudió y la reinterpretó desde una visión artística y poética. Pero más allá de un objetivo cultural, encontramos tintes sociales, educativos y políticos, una “forma grandilocuente” de enseñar la historia mexicana, donde, una vez más, la Conquista es el personaje maléfico³⁰, es decir, para que el mensaje político fuera advertido, era necesario pintar a gran escala y en exteriores, principio fundamental del muralismo, donde una temática persistente fue el exaltamiento de las culturas prehispánicas contra la opresión de los conquistadores. Escuelas, hospitales, unidades habitacionales, el mismo Conservatorio Nacional de Música, en dos de sus sedes³¹, fueron lugares estratégicos para exponer esta ideología que representaba a un nuevo México frente al orbe.

Una expresión artística, gracias a su belleza poética, siempre tendrá un mayor impacto en el pueblo, que la realidad conflictiva y contradictoria. Y la joven nación mexicana encontró en lo visual y lo musical los elementos más propicios para la reelaboración del pasado prehispánico, una forma de reescribir la historia y, por lo tanto, la identidad mexicana.

³⁰ Tan solo por antagonismo a la cultura prehispánica, la conquista aparece como un momento oscuro de la historia mexicana.

³¹ En Moneda 14 y 16 se encuentran trabajos de Tamayo; en Masaryk, de Orozco.

El cuerpo de la Revolución, “la bola”, fueron los personajes de este renacimiento muralista³², campesinos, indígenas. Los tres grandes del muralismo mexicano, Diego Rivera, José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), absorbieron y replantearon el tema indígena; el primero, desde un punto de vista utópico, idealista, una época paradisiaca; el segundo, con un tono más crítico en temas de violencia, conflictos de los indígenas; finalmente, Siqueiros desde una perspectiva metafórica, como justificante mas no como significado. Fueron los tres y demás integrantes del género, que, durante la primera mitad del siglo XX, le dieron imagen y reforzaron los estereotipos y héroes al nacionalismo mexicano, desde el punto de vista iconográfico. Este arte social fue emulado en la música, donde también los creadores fueron guías en la conciencia del pueblo.

Salvo un accidente menor, la suplantación temporal del personal de la institución, el Conservatorio Nacional de Música salió inmune del conflicto. Más aún, se forjó una nueva etapa que a la postre sería la “Edad de oro” de nacionalismo musical. Vale la pena mencionar que en esta etapa el Conservatorio era parte de la Universidad Nacional y detentaba el título de Escuela de Música, Teatro y Danza, hasta la autonomía de la Universidad en 1929, donde, por acción principal de Carlos Chávez (1899-1978), la institución musical siguió formando parte del departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Chávez se justificó mencionando “que el arte, para su prosperidad, debe estar bajo el decidido patrocinio del Estado” (Cuesy, 2002, p.71).

A manera de contexto político, el General Lázaro Cárdenas del Río, presidente de México, implementaba sus políticas, entre las que destacan la nacionalización del petróleo, acción que fungió de inspiración y fue retomado por todas las artes como ejemplo de posicionamiento del país. Con una perspectiva socialista adaptada al país, las bellas artes despuntaron en un nacionalismo e indigenismo que se apoyó en temas como el proletariado y el campesino. Fue el auge de la temática indígena como pasado romántico y, finalmente, de un pueblo estereotipado, como veremos más adelante.

En el capítulo anterior, se menciona que los temas nacionales ya eran un recurrente en la música de autores mexicanos, desde una simple cita, hasta inclusión de melodías rescatadas de piezas folclóricas, lo cual no hacía de estas composiciones una propuesta totalmente nacionalista. La novedad en la década de 1930 fue la composición a un nivel medular, no sólo con citas folklóricas. Fue una combinación de la estética occidental, tanto clásica como de vanguardia, con una voz interna

³² El predecesor de este movimiento se encuentra en el Estridentismo, del cual fue parte Fermín Revueltas.

del nacionalismo, lo que dio a esta época un auge que sigue resonando hasta nuestros días. (Ver anexo 1)

Los mismos nacionalistas lo presumen, su propuesta fue directamente influenciada, como se comenta en el capítulo 1, por los nacionalistas rusos, debido a que también formaron una escuela, un movimiento en favor de la sociabilización de la música, donde se rescata la inspiración popular para desarrollarla a través del conocimiento del compositor.

La música nacionalista, como ya lo hemos mencionado, no se dio únicamente en nuestro país; fue un movimiento que recorrió el mundo entero. La música de concierto encontró un semillero en lo autóctono, que se combinó adecuadamente con las tendencias musicales de la música académica. “Significado nacido entre fronteras, pero fijado en un significante de alcance universal” (Carpentier, 1990, p.297). Fue un encuentro de autenticidad competitiva que, a su vez, se vio emparentada con el pueblo, por su toque nacionalista y, hasta cierto punto, popular, bien fundamentado.

Y fue en las aulas del Conservatorio Nacional de Música que floreció este nacionalismo musical, con trabajo a profundidad en las formas armónicas, melódicas y rítmicas; una madurez musical que se vio reflejada en el éxito de sus autores. Los compositores, intérpretes, directores de orquesta son bastos. El presente trabajo retoma a tres, Manuel M. Ponce (1882-1948), Carlos Chávez y Silvestre Revueltas (1899-1940). Tres momentos del nacionalismo musical, tres personajes históricos, tres ideologías, donde se puede encontrar una evolución o un tránsito del nacionalismo hacia formas más complejas, mayor tecnicismo y, finalmente, una originalidad diferente a la de los compositores decimonónicos.

Además de estos actores, encontraremos también como personajes a los medios de comunicación, principalmente la prensa escrita, el Estado y las demás artes que fueron parte nodal y comunitaria en la construcción de una nueva identidad, la del mexicano.

Quién logre asir fielmente esa rítmica y encuentre un vocabulario armónico, que, conservando en el fondo esos acordes fundamentales suficientes a las exigencias auditivas y estéticas de esos sencillos campesinos, lleven, además, un acopio de interés musical para los iniciados, ése será seguramente el más grande músico mexicano, porque habrá traducido en el lenguaje capaz de salvar las fronteras y los mares, el alma nacional.³³

³³ Palabras de José Rolón, compositor, profesor y director del Conservatorio. Citado en *El sonido de lo propio* de Ricardo Miranda. Pág. 89.

El nacionalismo mexicano, en realidad, se puede revisar dentro de un contexto latinoamericano; las formas en que se inició y fundamentó este movimiento, tiene símil en toda Latinoamérica y su ingreso, como nuevo género, en la música universal. Al dejar la cita prehispánica, y componer como si un indígena hubiera tenido las herramientas teóricas de la música occidental para realizar sus propias y originales obras, fue un trabajo, a su vez, de investigación, antropológico y de campo, es decir, más allá de ir a los confines del país a conocer y reconocer las músicas tradicionales y sus autores, se dedicaron a realizar estos géneros populares; ejemplo de ello, fue Manuel M. Ponce considerado padre del nacionalismo mexicano, desde una perspectiva del mestizaje, la canción mexicana refinada hasta lo académico.

Manuel M. Ponce, padre del nacionalismo

En 1917 *El Universal* hizo pública una convocatoria donde se les pedía a compositores mexicanos presentar una obra totalmente alejada de los parámetros europeos, y, por supuesto, de los mexicanos del siglo XIX. El jurado de aquel concurso fue Manuel M. Ponce, Rubén M. Campos (1876-1945) y Gustavo E. Campa (1863-1934) (Miranda y Tello, 2013, p.185). El sentimiento de nacionalidad ya se respiraba en el aire del recién siglo XX.

Ponce ingresó al Conservatorio Nacional de Música en 1900³⁴, y escribió su gran éxito *Estrellita* en 1912, obra que ha abarcado una infinidad de intérpretes en todos los ámbitos musicales, pero que aún detentaba los toques de música de salón europea, aunque, por otro lado, también en ese mismo año estrenó su celebrado *Concierto para piano*. Con el movimiento de Revolución y su acercamiento al acervo folklórico, Ponce dio un giro completo a su estilo al incorporarse al “barco nacionalista”. Vale la pena mencionar, que inicialmente Ponce no fue parte de la ideología revolucionaria, inclusive tuvo que salir del país al ser relacionado con el régimen porfirista, si bien nunca tuvo una relación real con los gobiernos dictatoriales; finalmente se fue acercando a las ideas nacionalistas, cuando estas ya eran un *debe de*.³⁵

³⁴ También fue maestro de piano en el Conservatorio.

³⁵ Ponce fue compañero de Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla, Heitor Villa-Lobos y José Rolón, en las clases de Paul Dukas en París.

Podemos hablar de un nacionalismo binario, porque, por un lado, utilizó las formas de concierto académicas, de gran envergadura, como música de cámara, poemas sinfónicos, óperas; por el otro, una intensa labor en la música popular, en la canción, buscando siempre un refinamiento, pero sin dejar ese toque vernáculo de la canción criolla.

En las obras sinfónicas de Ponce encontramos, por ende, al conocer y practicar la música popular un plus, asemejándose a las obras románticas de los compositores mexicanos del siglo XIX, pero encontró una vinculación con el público mexicano más directa, más sincera; finalmente, con una identificación, les era propia. Si bien el consumo a finales del siglo XIX y principios del XX era gracias a los pretextos mexicanos, en las litografías de las partituras, en los títulos románticos o en las letras intimistas, fue asimismo un consumo de la clase alta. En este momento, se desató una oleada de alguna manera masiva, a través de la música en sí. Y, finalmente, hubo una contribución a la música universal, al ser un producto novedoso, original, en la forma de acariciar el instrumento, de presentar el ritmo, en la inflexión de las voces y más elementos únicos de México y Latinoamérica.

La paradoja fue que estos elementos únicos se encontraron, gracias a la limitada educación musical de México, al no tener los cánones y recursos europeos a su disposición, los músicos populares mexicanos hicieron piezas como pudieron, manteniendo una frescura alejada de lo occidental.

Con este trabajo de embellecimiento de la música rural, Ponce unió dos mundos, la clase baja con la clase alta; de aquí la gran importancia de la música del compositor y su participación en la unificación de un sentimiento nacionalista generalizado en toda la sociedad. Se convirtió en lo inmediato en el líder de su tiempo en la música académica y también, curiosamente, en la música popular, de lo que sería en adelante la canción mexicana, que llegó al extremo también de la fórmula compositiva, con músicos de menor técnica, pero con gran éxito comercial. Aún bajo este panorama, gracias a ese gusto que generó el movimiento de Ponce y que se masificó con los medios de comunicación de la época (incluyendo a las editoras de partituras), el público refinó su oído y gusto por una mayor complejidad en las canciones.

Finalmente, para Ponce el exceso devino con la llegada del foxtrot que, de manera forzada, se trató de introducir en el movimiento de la canción mexicana; fue una grotesca manera de aceptar la música estadounidense como propia, contrariando los principios del nacionalismo mexicano.

“Y es triste, además, que nuestra juventud se entregue inconsciente en los brazos del conquistador, sin considerar que detrás del baile americano que nos invade, se dibujan, como una amenaza, los faldones del frac del tío Sam”³⁶

Un instrumento fundamental de esta época fue la “Revista” de variedad presentada en los teatros, donde se daban cita personas de todos los estratos sociales y políticos, inclusive para encaminar el pensamiento revolucionario de la época. Estos espectáculos funcionaron como un gran instrumento de difusión e impulso de lo nacional, con su mayor auge en 1918 y gran apoyo del periódico *El Universal Ilustrado* que reseñaba, de manera continua, los eventos.

Durante esta época, y en estos espectáculos de “Revista”, la canción estilizada de Ponce tuvo muchos seguidores que produjeron obras del estilo nacionalista, donde la nostalgia al pasado o a la provincia eran temas recurrentes. Los nuevos autores, poco a poco, fueron estereotipando la canción mexicana y, asimismo, otorgándole una cada vez menor técnica musical; entre los más conocidos músicos de esta nueva oleada, encontramos a Alfonso Esparza Oteo (1894-1950), Tata Nacho (1894-1968) y Mario Talavera (1885-1960).

De manera contraria, varios personajes vieron mayor nacionalismo en las populares canciones mexicanas y, con desconocimiento histórico, criticaron la estilización cada vez más académica de Ponce, con sus sonatas, conciertos; entre ellos, encontramos a un Dr. Atl. sin tomar en cuenta el hecho de que Ponce impulsara la canción mexicana, inclusive fue difusor de la música decimonónica antes de que llegara la censura de Chávez.³⁷

Pero el quiebre total entre la canción mexicana, previamente organizada por Ponce y el nacionalismo académico, se dio en 1926, cuando nuevamente *El Universal*, a través del director del Conservatorio en ese momento, Carlos del Castillo, lanzó una convocatoria para el Congreso de Música Mexicana, donde, de manera contundente, fueron dejados afuera los compositores populares de canción mexicana, además de Julián Carrillo.³⁸

³⁶ En “Su Majestad el Fox” de Manuel M. Ponce, publicado en México Moderno en 1921, citado en *Heterofonía* 143, pág. 65.

³⁷ En 1919 un joven Arthur Rubinstein alcanzaría a tocar en México obras de Castro, Felipe Villanueva y Ponce, antes de la censura.

³⁸ Curiosamente estas canciones mexicanas han regresado a la música académica, al ser interpretadas por conjuntos de cámara en la actualidad.

De esta manera, Ponce se olvidó de la canción mexicana y regresó a las obras que detentan una evolución en las formas sinfónicas, *Balada mexicana*, tríptico sinfónico *Chapultepec*, *Instantáneas para orquesta* (con temas indígenas), el divertimento *Ferial*, obra que realiza un recorrido por casi todos los géneros que el compositor llegó a incursionar (ver anexo 1), y muchas más. Aunque nunca abandonó su inspiración romántica, sentimentalista, rescató del olvido melodías populares; fue un nacionalismo melancólico, que retoma la provincia añorada, la inocencia nacional.

“... los cantos, en fin, que hablan de amor, de vino y de tristeza, y que son populares en todo el país, encierran en su sencillez la vida entera del pueblo mexicano que ama, se embriaga y es triste” (Ponce como se citó en Miranda y Tello, 2013, p.501, 502). Dichos temas fueron bien recibidos por la sociedad mexicana de principios del siglo XX, lo que provocó que esta música se propagara por los teatros, cines y parques. Ejemplo de ello fue la presentación de la obra *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón y Ponce, en la inauguración del Palacio de Bellas Artes el 29 de septiembre de 1934 (Ponce, 2013, p.32).

Además de su trabajo como compositor, Ponce realizó investigación, fue ferviente compilador de las músicas tradicionales de toda la nación; el cuaderno de *Canciones mexicanas* de 1912 es considerado el precursor del nacionalismo, asimismo, el *Estudio sobre la música mexicana*, contenía ya los principios del estudio de música popular mexicana, desde un enfoque de la música criolla. Su trabajo antropológico sirvió de base e inspiración para los demás compositores nacionalistas de la época, mexicanos y latinoamericanos en general, por no mencionar sólo a sus alumnos del Conservatorio, que encontraron grandes riquezas folklóricas en lo más recóndito del país, donde el ferrocarril no llegó; en las clases bajas, en el campesino, en el proletariado, una re-dignificación del “mexicano pobre”. La música con un sentido político, la materia prima que tendrá su auge con el indigenismo de Carlos Chávez. “Ya Ponce nos mostró la ruta...”³⁹

Carlos Chávez. El nacionalismo institucionalizado

De manera directa, quién elevó el nacionalismo que cimentó Ponce fue Carlos Chávez (1899-1978), alumno del primero⁴⁰. Si, por un lado, las aportaciones de Ponce fueron de compositor e investigador, Chávez agregó la modernización y gestión cultural. Su papel de músico vanguardista, promotor,

³⁹ En “Importancia actual del florecimiento de la música nacional” de Carlos Chávez en la revista *Gladios* de 1916, citado en Cuesy, 2002, p.25.

⁴⁰ En 1912, en un concierto organizado por Ponce, un Carlos Chávez de niño, tocó por primera vez.

periodista y político logró institucionalizar el nacionalismo. Su labor, primero como director del Conservatorio (1928)⁴¹, y, posteriormente, como Jefe del Departamento de Bellas Artes (1933), fueron en favor de la difusión de la música mexicana contemporánea, sin dejar de lado las propuestas internacionales del momento, posicionado, de esta manera, la música nacionalista, con los compositores más representativos del Conservatorio. Fundó las academias de Investigación de Música Popular; la de Historia y Bibliografía y la de Nuevas Posibilidades Musicales, en congruencia con su fundamentación en lo folclórico por el que pugnó, para un posicionamiento del nacionalismo mexicano.

En 1928 formó la Orquesta⁴² Sinfónica de México (primero llamada Sinfónica Mexicana), a partir de la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música⁴³; la primera presentación la realizó en el Teatro Iris con música de Mozart y John Alden Carpenter, bajo la batuta del mismo Carlos Chávez. La orquesta estrenó obras de Blas Galindo, José Rolón, Calendario Huízar, José Pablo Moncayo, Manuel M. Ponce y, por supuesto, Silvestre Revueltas, entre muchos más, además de acercar el repertorio, aún desconocido en gran medida en México, de la música clásica universal. La peculiar alineación de la orquesta era la siguiente: flauta, chirimía, trompeta, clarinete, violines, vihuelas, guitarras, arpa, marimba, teponaztlis, huehuetl, sonajas, raspadores, güiro, calabaza, pezuñas de venado y gong; además de los instrumentos tradicionales de orquesta.

Chávez logró, con gran esfuerzo, financiar el proyecto para darle estabilidad y catapultar a la orquesta al nivel de las demás del orbe. Lo más importante, fue que, gracias a la creación de esta orquesta, finalmente la música mexicana dejó de ser únicamente escuchada en los círculos cenáculos⁴⁴ del siglo XIX. Y, por efecto, apareció un público, que nunca abandonó la música nacionalista con la que se formó. La importantísima labor de la Orquesta Sinfónica de México duró 21 años y fue un parteaguas en la difusión de la música en el país, pues, además del ensamble musical, creó la *Revista musical*,

⁴¹ Tanto su llegada al Conservatorio, sin haber estudiado en este, como la dirección de la Orquesta Sinfónica de México, se dieron gracias al Sindicato de Filarmónicos de la Ciudad de México y el apoyo de Álvaro Obregón.

⁴² Vale la pena hacer un recorrido de las orquestas del país previas a esta. En 1892 aparece la primera gran orquesta mexicana que desaparecería al poco tiempo, fue hasta que en 1902 se conforma nuevamente una orquesta subvencionada por el Estado y dirigida por Carlos J. Meneses, que duró hasta 1912; en 1909 aparece la Orquesta Beethoven dirigida por Julián Carrillo que duró hasta 1914 y en 1916 aparece la nombrada por primera vez Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Ponce y después por Carrillo, que tendría también una vida efímera.

⁴³ Con la desaparición de la Orquesta Sinfónica de México, surgió la actual Orquesta Sinfónica Nacional (1946), a partir también de la orquesta del Conservatorio (1902). También la ópera del Palacio de Bellas Artes nació del Coro del Conservatorio, en 1938.

⁴⁴ Reuniones que realizaban pequeños grupos de intelectuales y/o artistas, ejemplo, las reuniones de la Sociedad Filarmónica.

dependiente de la misma orquesta, que se dedicó a profundizar teóricamente en el movimiento nacionalista.

Asimismo, cuando fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, en 1946, del cual fue su primer director, pugó por la concesión de una sede definitiva y apropiada para el Conservatorio, en lo que fuera el Club Hípico Alemán, en Presidente Masaryk⁴⁵. También, a partir de la creación del INBA, uno de sus objetivos principales fue consolidar un departamento de difusión masiva, adecuado para el arte mexicano.

Su aportación a la música nacionalista fue de gran relevancia, desde su primera obra del estilo, *Fuego nuevo* (1921), ballet encargado por el Secretario de Educación en función, José Vasconcelos, hasta la *Sinfonía India* (1936), entre un vasto repertorio del llamado indigenismo⁴⁶; inaugurado prácticamente por Chávez, se han mantenido presentes en el imaginario nacionalista del país. Fue característico de Chávez el uso de instrumentos autóctonos, que, vinculado a su sensibilidad para adoptar las últimas tendencias de composición a nivel internacional, lograron de la obra de Chávez algo singular, un alto grado del manejo rítmico y melódico, contrario al uso armónico del Romanticismo. Asimismo, el contraste con su predecesor, Manuel M. Ponce, Chávez siempre impregnó de modernismo a sus obras nacionalistas, mientras que Ponce “embelleció” lo folklórico, desde un punto de vista finalmente europeo.

“En Méjico (sic) existe una asombrosa riqueza de canciones folklóricas, danzas y música típica. El compositor mejicano (sic) Chávez a destilado la esencia de éstas y en sus composiciones las ha transformado en música artística” (Stokowski, 1954, p.261).

También fue pilar en la experimentación musical, al desvincularse con el uso de la tonalidad tanto en Ponce como en general en los compositores decimonónicos⁴⁷. Su obra, más allá de citar temas mexicanos, sentimientos románticos, se trabaja a manera de sucesiones rítmicas y melódicas. Esta

⁴⁵ El Conservatorio realizó una peregrinación por varios recintos, entre los que encontramos El Palacio de Medicina, la Universidad Nacional, Puente de Alvarado 43, la Casa del Mayorazgo de Guerrero, la Escuela Normal Superior, entre otros.

⁴⁶ Según Chávez la música indígena estaba alejada de la tonalidad y más cercana a la polimodalidad. Música de grandes conjuntos vocales e instrumentales (percusivos en su mayoría), vinculados a cantos religiosos o guerreros.

⁴⁷ Julián Carrillo también inició trabajos de experimentación sonora con la teoría del Sonido 13, que finalmente no llegó a consolidarse como sistema compositivo.

experimentación estaba a la par con los movimientos atonales del orbe, en específico con clara inspiración de Stravinsky⁴⁸.

La música de Chávez hizo virar los oídos del público internacional, ayudando a desvanecer la imagen provincial de México. Inclusive, antes de su perfilamiento hacia lo nacionalista y el indigenismo, Chávez ya era considerado por la prensa estadounidense como una promesa mexicana en la música modernista, mientras que inicialmente fue despreciado por los músicos mexicanos, principalmente por Julián Carrillo (1875-1965) y su Orquesta Sinfónica; finalmente, Chávez encontró en la música mexicana su poder político y popularidad social. Asimismo, el contexto internacional, donde los compositores estaban virando su inspiración en lo primitivo, lo popular, lo autóctono, hizo mella en el Chávez político.

Además de este inalcanzable trabajo de renovación, y lo que cimentó el nacionalismo no sólo musical si no en general en las artes, fue su perspectiva social. Chávez se percató de que, para que las artes pudieran lograr una culminación, tenía que haber un público cautivo. Así fue como propuso un arte para el pueblo, llevar la música y, posteriormente, todas las artes, cuando estuvo a cargo del INBA, a las fábricas, la calle, el campo, como ya lo habían conseguido en las artes plásticas, con las Escuelas de Pintura al Aire Libre y la Escuela de Escultura y Talla directa. Con la Orquesta Sinfónica de México logró concretar este trabajo e insertarse en el imaginario del pueblo mexicano; más allá de llegar sólo a las élites, los conciertos comenzaron a tener un público amplio y frecuente. Podríamos mencionar, que además de fundamentar el nacionalismo e indigenismo, presentó una sociología musical.

Fundó sus propios caminos de difusión con la revista *Nuestra Música*, y la editorial *Ediciones Mexicanas de Música*, en 1946, como parte de su plan de difundir la historia de la música en la población, a manera de ir formando públicos. La gran cantidad de proyectos fue lograda gracias a su posición política; Chávez siempre tuvo la firme certeza de que para que el arte en México creciera, tendría que estar bajo el auspicio del Estado, y como buen gestor cultural, lo logró:

“...dicho órgano necesita ineludiblemente ser un órgano oficial, pues ni económica ni moralmente puede institución privada alguna darle el respaldo debido...” “Ese órgano al que arriba nos referíamos

⁴⁸ Chávez estrenó *La consagración de la primavera* de Stravinsky en México.

que satisfaga debidamente las necesidades musicales que mencionamos en pocas palabras, es sin duda el Conservatorio...”⁴⁹

Como parte de las acciones a realizarse dentro de la Academia de investigación de Música Popular del Conservatorio, Chávez proponía:

“Recopilar la música indígena y mestiza mexicana bien sea escribiéndola o grabándola en discos fonográficos... Adquirir los instrumentos indígenas, tantos como sea posible”.⁵⁰

De esta manera, logró consolidar los tres puntos medulares de su plan, la educación (El Conservatorio y los intérpretes), la creación (los nuevos compositores nacionalistas) y difusión (a través de libros, revistas, sociedades de conciertos y la propia Orquesta Sinfónica de México).

Gracias a su ámbito político musical, mantuvo una constante vinculación con los artistas nacionalistas en todas sus vertientes, como Diego Rivera, con quien colaboró en el ballet *H. P.* (1931), forjando ese ideal de arte para el pueblo, comunitario y revolucionario. Con una clara tendencia “izquierdista”, Chávez rompió con todo lo que pudiera recordar remotamente al romanticismo porfiriano. Fue tan firme la postura política de Chávez, que terminó su relación con Rivera, cuando tuvo que decidir por cancelar la exhibición de un trabajo del pintor, contrario a los ideales políticos de la época y, por ende, del INBA.

Chávez tuvo claridad en que para que su proyecto social musical triunfara, éste tenía que institucionalizarse. Las artes tenían que ser parte del proyecto de gobierno, que se fortalecieron con un subsidio y, de esta manera, crear un pueblo versado, objetivos que tuvieron eco en el gobierno en turno. Los gobiernos post revolucionarios siempre pugnaron por un arte nacionalista, más allá que apoyar a las artes por sí mismas, fue una visión utilitaria del arte, para respaldar su posición de partido nacionalista. Así que adoptaron, de manera natural, el idealismo de Chávez. Si bien gracias a esta idealización se lograron avances como nunca en la historia musical de México, también trajo sus consecuencias.

⁴⁹ Carlos Chávez, artículo “La música, la Universidad y el Estado” publicado en *El Universal* en 1929. Citado en *Escritos periodísticos (1916-1939)* por El Colegio Nacional, p. 123.

⁵⁰ Programa académico del Conservatorio en 1929.

“Las necesidades de recreación de la gran masa son las que los músicos revolucionarios deseamos satisfacer. Este es el punto fundamental que ha defendido el Conservatorio desde que su dirección me fue entregada.”⁵¹

Un suceso contundente que ejemplifica la ideología institucional de Chávez devino cuando la Universidad Nacional de México, que pertenecía al Departamento Universitario y de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, logro la autonomía en 1929. En ese momento, el Conservatorio (Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza, en aquel entonces) decide separarse de la Universidad e incorporarse a la Secretaría de Educación Pública, prácticamente decisión de Chávez como director del plantel. Los contrarios al compositor, formaron la Facultad de Música de la Universidad, poniendo a la cabeza a Estanislao Mejía.

“México no necesita Doctores ni Bachilleres en Música; necesita buenos ejecutantes de banda, de orquesta, de ópera, de ballet, etc.”⁵², decía Chávez al comparar a los seguidores de Estanislao Mejía (1882-1967) con los conservatorianos del siglo XIX, ambos con una ideología universal. Para Chávez, en realidad, era eurocentrista y conservador, alejado de la nueva ideología de izquierda del gobierno en turno, que pugnaba por un arte para la multitud, contrario a la música elitista.

“Ese es el tipo de hombre que se perfila en el autor de *Esquinas* que se acaba de escuchar en los conciertos de la Orquesta Sinfónica de México... Ese es el tipo de hombre que hará el arte útil”.⁵³

Silvestre Revueltas. El nacionalismo íntimo

Por último, Silvestre Revueltas⁵⁴, quien también logró una contundente combinación entre los temas folclóricos y las nuevas tendencias (principalmente influenciado por Stravinsky), pero desde un punto de vista más personal y con su toque definitivo, la brevedad. Mantuvo una estrecha relación de trabajo y personal con Chávez hasta que poco antes de su fallecimiento se distanciaron. Ejemplo de esta cercanía, fue ser nombrado subdirector de la Orquesta Sinfónica de México y director de la orquesta

⁵¹ Carlos Chávez, citado por Otto Mayer-Serra en la *Revista Musical Mexicana* No. 3. p. 63.

⁵² Carlos Chávez, carta abierta publicada en *El Universal* en 1929. Citada en *Escritos periodísticos (1916-1939)* por El Colegio Nacional, p. 117. Chávez criticaba la idea de la reciente creada UNAM, sobre la posibilidad de crear doctores en música; desde su punto de vista, primero había que crear músicos, pues de dónde saldrían los maestros que prepararían doctores, en un país donde apenas comenzaba a enraizar el arte.

⁵³ Chávez hace referencia a Silvestre Revueltas en el texto “El arte útil”, publicado en *El Universal* en 1931.

⁵⁴ Silvestre formó parte de una familia de artistas, entre los que destacan sus hermanos Fermín (pintor estridentista), José (escritor) y Rosaura (actriz).

del Conservatorio por invitación de Chávez; asimismo, fue maestro y apoyo a Chávez con la dirección del Conservatorio; pero, fundamentalmente, Chávez animó a Revueltas a componer, pues en un inicio era sólo un violinista destacado.

Revueltas, a diferencia de Chávez, no manifestó un nacionalismo social e institucional, su acercamiento fue de idolatría a lo hondamente mexicano, un involucramiento personal a todas las manifestaciones populares. Su música, considerada enteramente mexicana, fue construida con los parámetros occidentales de teoría musical. Un primitivismo, tal vez un tanto ingenuo, en su forma de abordar los temas, le dieron un acercamiento al primitivismo indígena, sin tener que citar los ritmos prehispánicos; fue en las texturas de su música en donde encontraremos mayor complejidad y originalidad. Inclusive, a diferencia de los compositores que siguieron de cerca a Chávez, Revueltas nunca escribió una obra para la inusual dotación instrumental de la Orquesta Mexicana y sus instrumentos prehispánicos.

Sin la pleitesía institucional, de la cual nunca fue adepto Revueltas⁵⁵, tuvo oportunidad de acercarse más a las ideas del modernismo, que, por alguna profunda mexicanidad de espíritu, nunca dejó de sonar propia. Si con Chávez hubo métricas y acartonamiento nacionalista⁵⁶, con Revueltas hubo picardía, jocosidad y poesía. Asimismo, Chávez trató de sonar a los indígenas, mientras que Revueltas trató de sonar a la ciudad y a los pueblos de su tiempo representados por los alientos metales y madera, con determinante inspiración pictórica y literaria. Su lema era ser un trabajador del arte, influenciado en las ideas de izquierda de la época que pregonaban sus hermanos Fermín y José.

Es posible que, al ser su música menos purista que la de Chávez, y más festiva y emotiva, su éxito fue más rápido que el de Carlos Chávez.

El corto pero intenso repertorio de Revueltas lo podemos ver reflejado en *Sensemaya*, obra basada en el poema del mismo nombre de Nicolás Guillén; *La noche de los mayas*, *Colorines*, *Redes*, *Janitzio*⁵⁷, *Homenaje a Federico García Lorca*, entre otras. Muchas de sus obras contienen un toque onírico, el cual rebasó su trabajo artístico construyendo una historia de vida entre el mito y la melancolía. Un

⁵⁵ Únicamente perteneció al LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

⁵⁶ En la época en que más hizo hincapié en el nacionalismo mexicano, Chávez fue muy estricto en las formas musicales, por influencias políticas y de gestión cultural, fuera de esto demostró una gran variedad compositiva, pasando desde la misma música de salón hasta el experimentalismo.

⁵⁷ Dedicada a Carlos Chávez.

héroe “legendario” del nacionalismo musical que se alejó a su manera de los nacionalistas fervientes de los años treinta y lo acercó a sí mismo.

Se considera que la leyenda hizo que su obra haya sido revalorada hasta tiempo después de su muerte; En un momento fue casi olvidado por el institucionalismo chavista, pero su leyenda, su música, su figura nacionalista, su historia, traspasó fronteras y ha sido explotada por una gran abundante cantidad de escritos sobre el compositor, muy arriba de cualquiera de los demás personajes del nacionalismo mexicano.

Un ejemplo de la vejación que tuvo por parte del sistema de Chávez fue que, en 1938, Revueltas, Jacobo Kostakowsky (1893-1954) y José Pomar (1880-1961) escribieron al Jefe de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, una misiva donde pedían el apoyo económico institucional para varios compositores mexicanos, de manera que estos pudieran dedicarse a componer con total libertad⁵⁸.

Resulta peculiar y criticable el hecho de que las obras más interpretadas de Revueltas son versiones reconstruidas o adecuadas por otros personajes, desde compositores hasta directores de orquesta; entre estas encontramos *La noche de los mayas*, *Redes* y *La coronela*, aunque el original de ésta última se encuentra perdido, existen varias versiones reconstruidas de la obra, siendo la de José Ives Limantour la más representada.

...les contestó lo que siguió repitiendo por los siguientes cincuenta años, que los mexicanos somos indignos de Silvestre y que nunca entendió por qué su hermano se enteró en el amor por un país que ni lo merecía ni lo comprendería nunca. (Rosaura Revueltas como se citó en Cortez, 2000, p.20)

El nacionalismo arraigado

Para la década de los treinta, el nacionalismo musical ya era un discurso habitual y prácticamente institucionalizado. Los intérpretes, compositores, alumnos, académicos, investigadores e inclusive el público y los medios de comunicación, lo habían asimilado como propio y común.

⁵⁸ Para leer la carta completa consultar *Jacobo Kostakowsky. Archivo Musical* de Olga Picún, p. 28 y 29.

Vale la pena mencionar rápidamente a seis compositores que tuvieron una relación, ya fuera como docentes o como estudiantes con el Conservatorio Nacional de Música y, por supuesto, con el movimiento nacionalista. Primero dos contemporáneos a Manuel M. Ponce, pero que llegaron más tarde a la oleada nacionalista, José Rolón (1883-1945), cuya obra *Cuauhtémoc* (1929) detenta ya un modernismo más cercano al nacionalismo de Revueltas, y Candelario Huízar⁵⁹ (1883-1971), su sinfonía *Oxpanixtli* fue estrenada por el mismo Chávez, donde encontramos bien plasmada una rama del movimiento nacionalista, el indigenismo; actualmente, la biblioteca del Conservatorio lleva por nombre Candelario Huízar; y, finalmente, el Grupo de los cuatro, todos alumnos de Chávez: Blas Galindo (1910-1993) cuya obra más representativa es *Sones de mariachi*, y le tocó el cambio a Masaryk, cuando era director del Conservatorio; José Pablo Moncayo (1912-1958) con su internacionalmente conocido *Huapango*; Daniel Ayala (1906-1975), con su obra *El hombre maya*, y, finalmente, Salvador Contreras (1910-1982) con *Corridos*, por poner solo algunos ejemplos.

La originalidad de estos autores se vio reflejada a partir de la mezcla entre conceptos (folclor y occidente), manipulados de una manera innovadora. Originalidad que se ve emparentada en nuestra civilización, resultado de una gran serie de mezclas étnicas e ideológicas, si bien estuvieron siempre alineados a los ideales de Carlos Chávez y los elementos educativos y revolucionarios de la propuesta nacionalista. Asimismo, les beneficiaron los tiempos; eran hombres con una mayor y mejor preparación que habían crecido con un Conservatorio ya maduro, a diferencia de la improvisada educación musical de los compositores decimonónicos, en la mayoría de los casos. Esto provocó lo que Chávez siempre defendió, al existir un producto nacional afianzado, el orbe viró sus oídos a México y terminó por darle un éxito internacional al movimiento, que se cautivó con su exotismo, como previamente lo había hecho con los muralistas⁶⁰.

Vale la pena subrayar la importancia de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, pues fue, gracias también a este ensamble, que se dieron a conocer muchas de las obras de compositores nacionalistas; asimismo, estuvo liderada por los más importantes músicos del Conservatorio, como el mismo Chávez, Revueltas, Galindo, Huízar, entre muchos otros. Inclusive, en 1947, la orquesta fue el órgano musical más importante del INBA, dependiendo directamente del área de difusión.

⁵⁹ Huízar llegó a la Ciudad de México gracias a que formó parte del ejército de Francisco Villa.

⁶⁰ Ejemplo de este interés por lo mexicano, fue la exhibición de 1940 de Veinte Siglos de Arte Mexicano en el Museo de Arte Moderno, donde se conjuntaron los muralistas y la música nacionalista mexicana.

También, en 1947, la Unesco celebró en la Ciudad de México su Segunda Conferencia General, donde Carlos Chávez participó en las sesiones de música y museos y dio a conocer los programas de Misiones Culturales y el de Escuelas de Arte al Aire Libre. Fue gracias a esta exposición que la Unesco creó un programa titulado “Cultura” enfocado en la conservación del patrimonio arqueológico y monumental, el apoyo a los artistas, la promoción de las artes y las artes folclóricas y los derechos de autor, política cultural ya manifestada en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Con el paso del tiempo, el discurso revolucionario fue perdiendo presencia en las competencias políticas y sociales, que en efecto dominó, afectó a las artes. Sin un pretexto ideológico y, además, al ir perdiendo cada vez más el apoyo institucional, el nacionalismo mexicano se fue ahogando en repeticiones cumplidoras, sin novedad y sin inspiración; el hallarse afianzado fue en detrimento de lo técnico, ocurriendo el caso curioso de que el folklorismo, con contadas excepciones, se transformara en una excusa y no en el motivo principal.

Las siguientes generaciones, de la segunda mitad del siglo XX, como lo hicieran los cosmopolitas decimonónicos, voltearían sus aspiraciones a la vanguardia internacional, sin la relevancia de divulgación y permanencia que jamás lograría la música mexicana como con el nacionalismo, compositores que lograron afianzar un género, tanto al interior como en el resto del orbe.

Terminada también la coyuntura histórica proporcionada por la etapa posrevolucionaria, el nacionalismo perdió su fundamento ideológico y, lo que es más determinante, el apoyo económico estatal que usufructuaba como arte oficial. Al igual que las demás artes, y especialmente la pintura, la música adquirió conciencia del estancamiento o el retroceso estilístico que significaba la permanencia dentro de un estilo unificado y nacionalista. Moreno Rivas, 1990, p.101)

Lo que aconteció con Carlos Chávez fue la imposición de un modelo de identidad legitimadora en la música y las artes en general en el momento en que se volvió director del INBA. Como lo hemos visto, esto le granjeó una serie de detractores más, sin embargo, es claro que, sin una contundente delimitación de los parámetros musicales, seguiríamos cavilando sobre el tema, sin haber logrado cimentar un arte mexicano, en este caso el propuesto por Chávez, pero del que podemos partir para comenzar a analizar, experimentar. En el siguiente capítulo somos testigos de hasta donde llegó la

legitimación de Chávez, es decir, cómo su proyecto nacional de institucionalización del arte, finalmente, funcionó.

Capítulo 4

El dominio del nacionalismo

La fuerza que tuvieron todos los movimientos nacionalistas en las artes sigue haciendo eco en la actualidad. En el libro *Imagen del Mexicano*, que se realizó a partir de la exposición que se llevó a cabo en Bélgica, por el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución de México, en la introducción “Autorretrato de México, iconos, imágenes y reflejos”, Dafne Cruz y Luis Adrián Vargas mencionan lo siguiente:

“La inclusión del arte prehispánico es utilizada aquí para explicar, curatorialmente, la apropiación constante de un pasado heroico que sería nodal en el discurso nacionalista y hegemónico que ha permanecido a lo largo de los siglos” (*Imágenes del mexicano*, 2009, p.348)

Asimismo, en los festejos del bicentenario de la independencia, la música sinfónica que usaron de acompañamiento fue la de los nacionalistas, incluida la *Sinfonía India* de Carlos Chávez, composición escrita un siglo después de los hechos festejados.

En los años del auge nacionalista, inclusive compositores tan dispares como el nacido en Rusia, Jacobo Kostakowsky⁶¹, se adaptaron a esos cánones.

Julián Carrillo,⁶² violinista⁶³ y compositor, quien llevó la sinfonía romántica a su apogeo en México, sufrió el olvido que impusieron los nacionalistas. Antes de comenzar su proceso experimental, con la teoría del Sonido 13, el cual consideraba nacionalista, al ser original y concebido por él en México, realizó seis sinfonías en ese género. Para sobrellevar el olvido, tuvo que tener sus ligeros “coqueteos” con el nacionalismo, con obras como *Xochimilco*.

Las ansias y los esfuerzos de Manuel M. Ponce en este sentido, jamás los hizo suyos. Lo profundamente mexicano de Silvestre Revueltas, ni con la lámpara de Dógenes lo encontramos

⁶¹ Fue en las tertulias que se realizaban en la casa del compositor ruso, donde Revueltas conoció a Nicolás Guillén en persona, y su poema *Sensemaya*.

⁶² Julián Carrillo también sufrió un veto político, al ser cercano a Victoriano Huerta, con su partida como presidente, Carrillo dejó la dirección del Conservatorio y el puesto en la Cámara de Diputados que había obtenido por Huerta. También Ponce tuvo que dejar el Conservatorio y el país, debido a sus asociaciones con Huerta.

⁶³ Llegó a tocar con la orquesta de la Gewandhaus de Leipzig.

en las composiciones de Carrillo. Ha sido inmune al nacionalismo musical mexicano. (Kahan, 1957, p. 335)⁶⁴

Aquí podemos visualizar que también fue la mano dura de Carlos Chávez la que logró que el nacionalismo fuera dominante, pues sometió cualquier otra acepción que no fuera la que él y sus compañeros proponían como arte mexicano, arte para el pueblo. Entre los que resintieron esta actitud tachada inclusive por sus detractores de dictatorial, encontramos a Miguel Bernal Jiménez, compositor inclinado más a los temas religiosos. En 1940, le fue impedido estrenar su ópera *Tata Vasco* en el Palacio de Bellas Artes, porque, contrariando lo oficial, fomentaba el fanatismo religioso. Bernal prefería el “fenómeno del mestizaje; la modificación de las cualidades españolas al pasar por el espíritu indio, explicaba la personalidad de la música mexicana” (Bernal Jiménez como se citó en Moreno Rivas, 1995, p.235),⁶⁵ ideal que claramente se enfrentaba con los de Chávez. Tiempo después, en 1944, Bernal Jiménez fue buscado por Chávez para encargarle una obra para la Orquesta Sinfónica de México, con lo que el compositor moreliano dio su “brazo a torcer” y compuso *Sinfonía-poema México*.

Como ya fue mencionado, otro ejemplo contundente del nacionalismo institucionalizado de Chávez, apareció cuando la Universidad Nacional logró su autonomía. En una carta que el compositor hace llegar al director de *El Universal* en 1929, menciona que son únicamente cuatro maestros los descontentos ante la negación de ser parte de la nueva Universidad autónoma. La prioridad del compositor siempre fue “que el arte, para su prosperidad, debe estar bajo el decidido patrocinio del Estado” (Cuesy, 2002, p.71).

Esta decisión suscitó a Chávez varios detractores, entre los que se encuentran el fundador de la Facultad de Música de la UNAM, Estanislao Mejía, cuyo golpe más importante contra el compositor fue crea la Orquesta Sinfónica Nacional y lograr traer como director a Silvestre Revueltas, quien dejó su puesto en la orquesta de Chávez. La orquesta de Mejía no sólo competiría con sus temporadas sino inclusive por los músicos atrilistas⁶⁶.

⁶⁴ Finalmente, como lo menciono, tuvo sus ligeros acercamientos, casi obligados.

⁶⁵ Para más información consultar *Como un eco lejano...La vida de Miguel Bernal Jiménez* de Lorena Díaz Núñez.

⁶⁶ Esta orquesta no es la misma Nacional que conocemos actualmente. La Orquesta Sinfónica Nacional del INBA, se creó a partir de la Orquesta del Conservatorio en 1947. En realidad, la orquesta de Estanislao estuvo poco tiempo en funcionamiento. Además de este desencuentro, también se distanciaron cuando Revueltas terminó componiendo la música de la película *Redes*, proyecto que inicialmente impulsó Chávez.

Por otro lado, el escarnio que sufrió la música mexicana del siglo XIX fue causada, en grandes rasgos, por culpa de Chávez: “Puede decirse en general, de los tres compañeros, que no fueron dueños de gran fuerza creadora... Se resiente en ellos la paz porfiriana, traducida en cierta quietud y molicie” (Chávez como se citó en Miranda y Tello, 2013, p.78). Los tres compañeros a los que hace alusión son Campa, Castro y Villanueva, por solo mencionar algunos, pues su posición política hacía referencia a todos los músicos del Porfiriato, sin distinción de estilos y aptitudes.

Resulta paradójico que el mismo Chávez auguró el ocaso del nacionalismo; al final, el compositor se inclinó más hacia el experimentalismo en sus obras, alejado del mexicanismo musical, en ese momento ya lleno de estereotipos musicales, evocación vacua del exotismo, proceso que también sufrieron las artes plásticas, donde el sustento nacional era una mera excusa.

Los medios de comunicación impresa también contribuyeron al posicionamiento de la música nacionalista; una vez que salió avante la Revolución institucionalizada, se aplaudió en los impresos, periódicos, revistas, panfletos, todo producto artístico mexicano que enalteciera la nueva identidad mexicana, como ya se mencionó, la que se forjó ahora a partir de la Revolución.

También podemos observar, con acotaciones como las que realizara el historiador Otto Mayer-Serra, “Las obras musicales escritas en este periodo histórico son de inspiración netamente europea y trabajadas en una imitación esclava sobre los moldes italianos, y posteriormente franceses y alemanes. Su valor musical es exiguo; su valor universal, nulo” (Como se citó en Miranda y Tello, 2013, p.233).

La amplia posición ideológica, el interés en nulificar a los músicos decimonónicos, una campaña de desprestigio sobre la música hecha en una época considerada de atraso, el Porfiriato, exaltando a los músicos revolucionarios como grandes creadores. Ejemplo de esto, es la actual recuperación de los músicos de finales del siglo XIX, cuya riqueza sonora se ha convertido en objeto de estudio en el Conservatorio.

“Un porcentaje muy reducido de ese amplio catálogo aún se incluye en la programación de nuestras salas de concierto” (Moreno Rivas, 1995, p.222). A pesar de la basta obra de los compositores nacionalistas, ese reducido porcentaje de música mexicana es el que se reprograma en las salas de concierto del país, en los festejos de septiembre y en los medios de comunicación que buscan gestar un sentimiento nacional, la música mexicana está limitada a escasas 10 obras. Nunca se volvió a

presenciar la cantidad de música nacional como lo lograran presentar Chávez y Revueltas con la Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta del Conservatorio.

También hay que subrayar que Chávez construyó un sistema de difusión del arte mexicano que prácticamente sigue estando presente en el siglo XXI, donde se amalgamaron distintos medios oficiales, para compartir la información de todas las artes promocionadas por el Estado.

Carlos Chávez, en su aspecto de animador de las actividades sinfónicas en el país; de director en el podio, y de educador del gusto del público, a través de la formación de los programas, - puede esperar tranquilo el fallo de la historia de la música en México, la que no podrá menos que reconocerle el derecho al título de benefactor de la vida musical mexicana. (Kahan, 1957, p.345)

Estas palabras, pronunciadas por el escritor y periodista Salomón Kahan en 1953, aún no han logrado del todo su eco en la actualidad, pues, a pesar de lo expuesto por Kahan, Chávez se granjeó una reputación nociva, debido en parte por su carácter, pero también por sus imposiciones en ocasiones intransigentes.

El músico, el periodista

Futuro incierto es éste por qué no hay los medios para hacer pública, para entregar a los demás, la obra creativa; a partir de esa realidad el éxito en la difusión de una obra obedece a que se tengan amistades o no, y eso es lamentable.⁶⁷

En el siglo XIX, también fueron los medios impresos precursores del nacionalismo, pues presentaban los logros de los músicos del momento, como Melesio Morales y Ricardo Castro, protagonistas del periodismo decimonónico, inclusive del Conservatorio como herramienta esencial de la educación en México. Melesio Morales como Ponce y Chávez fue un arduo colaborador periodístico, publicaciones tan diversas como *El Monitor Republicano*, *El cronista de México*, *La sociedad*, *El pájaro verde*, *El Federalista*⁶⁸, *El Radical*, *El nacional*, *El tiempo*, *El imparcial*, *El Tercer Impero*, entre otros, publicaron sus opiniones, crónicas y artículos académicos⁶⁹.

⁶⁷ Entrevista al compositor conservatoriano Leonardo Velázquez, citado en *Crónica de la Música en México* de Roberto López Moreno, p.150.

⁶⁸ También colaborador de este periódico fue Alfredo Bablot.

⁶⁹ Algunos artículos se citan en Melesio Morales (1838-1908) *Labor Periodística*.

El posicionamiento que tuvo el nacionalismo de la década de los 30 en adelante fue gracias también al apoyo y la presencia de los principales personajes de la época en los periódicos nacionales. Fuertes luchas se enfrentaron en distintos diarios, principalmente entre Carlos Chávez, que mantuvo una constante participación como columnista, y sus detractores, encabezados, en un principio, por Julián Carrillo y posteriormente por Estanislao Mejía.

No sólo Chávez sufrió desprestigio en los medios impresos, Revueltas fue criticado por llegar a la Orquesta Mexicana y al Conservatorio, pues la justificación que encontraban sus detractores, principalmente el director anterior del Conservatorio, Carlos del Castillo, y Luis Sandi, era la amistad que mantenía con Chávez.

Un medio fundamental en el desarrollo y posicionamiento del nacionalismo fue *El Universal*⁷⁰; los escritos realizados por Manuel M. Ponce como el Primer Concurso de “Canciones Populares Mexicanas”, organizado por el compositor y convocado por este periódico, cuyo ganador fue José López Alavés, estudiante del Conservatorio. También fue Ponce quién realizó la primera aparición de un compositor mexicano en la radio nacional, en 1920 (Ponce, 2013).

Un seguimiento de las notas periodísticas escritas posteriormente por Chávez⁷¹, detentan como fue ganando espacio y poder en el ambiente musical y político, donde Chávez minimizó los aportes musicales de los compositores decimonónicos, fijó su postura sobre la música indígena, contraria, desde su punto de vista al romanticismo y a la música novohispana, de la cual había que desprenderse en búsqueda de una música verdaderamente mexicana. Así logró afianzar el nacionalismo que pregonaba, a finales de los años veinte y principios de los treinta, Chávez publicó una serie de textos entre los que encontramos: “México y la música”, “La música, la Universidad y el Estado”, “El Conservatorio y la música en México”, “La música propia de México”, “La nueva era de la música en México”, “El nacionalismo en América Latina”, “La tesis nacionalista de Ponce”, entre otros.

Aprovechando la aceptación nacionalista en todas las áreas, científicas, académicas, artísticas e inclusive políticas, los textos de Chávez fueron bien recibidos y fueron un arma fundamental en la difusión y consagración de este movimiento.

⁷⁰ *El Universal* se fundó en 1916 por Felix F. Palavicini.

⁷¹ Carlos Chávez fue colaborador de *El Universal* y en menor medida del *Excelsior*, mientras que Ponce fue director de la sección musical de *El Universal*.

La historia contada en estas publicaciones fue fundamental, donde la línea de tiempo institucionalizada de Carlos Chávez dominó de tal manera que, cronológicamente, de la música indígena se saltaba a las canciones de Ponce y de ahí hasta el mismo nacionalismo de Chávez.

Lo que fue determinante, fueron las relaciones que Chávez sostuvo con el Estado, obteniendo su favor. Aquellos contrarios al compositor, vieron cada vez menos posibilidades de presentar sus obras. Un ejemplo es la carta citada en el capítulo 3, de Revueltas, Kostakowsky y Pomar.

Las revistas musicales de este tiempo fueron la *Revista Musical de México*, *Gaceta Musical*, *Música Revista Mexicana*, *Nuestra Música*, *Carnet Musical*, *Arte y Labor*, *Cultura Musical*, *Partitura*, *Orientación Musical* (esta última, revista contraria a Chávez). Muchas de estas publicaciones salieron del Conservatorio o estuvieron vinculadas con el mismo y los personajes alrededor de éste.⁷²

Fue también a través de un constante ataque en el periódico *Excelsior* contra Carlos Chávez que el compositor se vio en la necesidad, en 1973, de dejar el cargo de director de la Orquesta Sinfónica Nacional⁷³ y el de Jefe del Departamento de Música del INBA. Fueron sus detractores, tanto compositores como atrilistas, quienes, una vez más, utilizaron como trinchera y medio de presión la prensa escrita, donde se manifestaba la inconformidad en las decisiones que Chávez tomaba en sus cargos.

El nacionalismo musical en el cine

Además de la prensa escrita, el cine, como medio de difusión masiva y novedoso, fue un gran detonante de este nacionalismo, con la Época de oro del cine mexicano enmarcada entre 1930 y 1950; espacio donde se “amalgamaron” exitosamente todas las artes nacionalistas. Los más importantes compositores de la época participaron con los grandes cineastas. Carlos Chávez y Silvestre Revueltas⁷⁴, en especial, este último tuvo una intensa actividad en el séptimo arte.

⁷² El primer periódico musical fue *El Instructor Filarmónico* de José Antonio Gómez, quien fundó la Gran Sociedad Filarmónica.

⁷³ En el primer ensayo de la orquesta con Chávez como nuevo director, dejaron los “brazos caídos” en forma de protesta por su nombramiento.

⁷⁴ Entre los primeros trabajos del joven Revueltas, fue musicalizar, en vivo, películas mudas en los teatros.

Revueltas participó en 7 películas; “Redes” (1936), “¡Vámonos con Pancho Villa!” (1935), “El indio” (1939), “El signo de la muerte” (1939), “La noche de los mayas” (1939), “Los de abajo” (1939), “¡Qué viene mi marido!” (1940) y “La bestia negra” (1939).

Es interesante que fuera en el Conservatorio, donde se dieron las primeras clases de cine en México. El edificio de Masaryk contempló dos salas cinematográficas desde su construcción.

El cine fue el último toque, junto con la danza nacionalista, en la construcción de los estereotipos del mexicano: el campesino, el indígena, el ciudadano, el ranchero, como símbolos que siguen siendo parte del imaginario mexicano, al ser representados en la actualidad con los mismos caracteres de la *Época de oro*. La figura, actitudes, historias, música quedaron plasmados para siempre no sólo en la mentalidad nacional, si no a un nivel internacional; ese mexicano estereotipado que citan alrededor del mundo nace a partir del cine mexicano de esta época. Jorge Ayala Blanco realiza una asertiva descripción al respecto en referencia a la película “Allá en el Rancho Grande” (1936) de Fernando de Fuentes (1894-1958):

“Es un mundo habitado destacadamente por jarritos de barro, jícaras policromadas, repertorios de trajes típicos, vestimentas de mojígangas, sombreros descomunales, sarapes, cintas decorativas en las trenzas, ritmos regionales, sones de mariachis, aguardientes y coplas emanadas del ingenio popular”.⁷⁵

Para el orbe, estas películas se convirtieron en documentos históricos que reflejan una realidad, muy estereotipada, del mexicano, más allá de la temática tratada, es el paisaje cotidiano que representa una imagen histórica. Ejemplo es por un lado “María Candelaria” (1943) de Emilio “Indio” Fernández (1904-1986), donde aparece un indígena idealizado, contra todos los enemigos estereotipados. Lo que podría ser la contraparte, “Raíces” (1953) de Benito Alazraki (1921-2007), adaptación de los cuentos de Francisco Rojas *El diozero* (1904-1951), enfrenta al indígena con la modernidad desde un punto antropológico, sin idealizar. Vale la pena mencionar a los compositores que participaron en dicha cinta, Silvestre Revueltas, Guillermo Noriega (1926), Rodolfo Halffter (1900-1987), Blas Galindo y José Pablo Moncayo; vemos la vinculación entre músicos nacionalistas y distintas personalidades vinculadas con el movimiento.

⁷⁵ Jorge Ayala Blanco. “La aventura del cine mexicano en la época de oro y después”. Citado en *Imágenes del mexicano*. Pág. 399.

El cine, como la música, utilizó la Revolución como pretexto para desarrollar los estereotipos del nacionalismo. Las historias se desarrollaban con la guerra como escenografía de fondo; fue la culminación de los estereotipos nacionalistas en la cultura.

Un trabajo igual de importante fue el de la danza, desarrollada también en estas fechas; gracias la vinculación de varios actores del nacionalismo mexicano, entre coreógrafos, escritores, pintores, arquitectos y músicos, se desarrolló una última intensa actividad nacionalista. Encontramos entre los compositores que ayudaron a estos proyectos a los mismos Revueltas, Chávez, Galindo, entre otros. En los años 1940 y 1950, fue la danza el último salvoconducto del nacionalismo mexicano en las artes, que resultó de lo más generoso para los compositores, al no estar expuestos a los cortes, en muchas ocasiones arbitrarios, de la música en el cine.

Un ejemplo de esta múltiple participación, la encontramos con el ballet inconcluso de Revueltas, *La coronela*, donde participaron Waldeen (1913-1993) como directora y coreógrafa; Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983) como escenógrafo; Seki Sano (1905-1966) como director dramático, con imágenes de José Guadalupe Posadas (1852-1913); a la muerte de Revueltas, se incluyeron Blas Galindo en la terminación de las partituras y Candelario Huízar en la orquestación.

El Conservatorio de Mazaryk

Cuando Carlos Chávez se instauró como director del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (1947), se abocó a la tarea de conseguir un edificio propio para el Conservatorio⁷⁶. Con pláticas con la presidencia de Miguel Alemán, logró que se aceptara un proyecto con el arquitecto Mario Pani (1911-1993). Fue así que se inició la construcción en 1946 en donde fuera el Club Hípico Alemán, expropiado durante la Segunda Guerra Mundial, y se inauguró el 18 de marzo de 1949.

El nuevo Conservatorio, en congruencia con su vinculación nacionalista, cuenta con dos murales del pintor José Clemente Orozco. Para la inauguración, a la que asistió el presidente Alemán, la orquesta del Conservatorio estuvo bajo la batuta de José Pablo Moncayo y la de su director, en aquel entonces, Blas Galindo. Aunque desde su inicio sufrió de desperfectos o insuficiencias; falta de una biblioteca, pocos salones, sin camerinos en el auditorio, entre otros altercados, que se han ido reparando con el

⁷⁶ La sede inmediatamente anterior, en Moneda 14 y 19 del Centro Histórico, albergó a la institución durante 33 años, fundamentales en la construcción del nacionalismo mexicano.

tiempo; el edificio constituye uno de los íconos arquitectónicos de la zona metropolitana, considerado patrimonio cultural, tangible, inmueble y monumento artístico.

Es encomiable, claro está, el esfuerzo del gobierno por dotar al Conservatorio de un edificio propio, construido de acuerdo con las necesidades de una escuela de música, pero es de sentirse que ese esfuerzo no haya sido encomendado a persona más consciente de tales propósitos, ya que una vez terminado será necesario ¡adaptarlo! Para lo que precisamente fue planeado. (Moreno, 1996, p. 76)

Post nacionalismo

Si bien la fundación del Conservatorio, las primeras búsquedas de identidad musical y la culminación del nacionalismo mexicano durante la primera mitad del siglo XX, fueron sucesos que marcaron de manera permanente la historia de esta institución y del país. La historia que siguió, que continúa, que está en construcción es amplia; hoy en día, gran cantidad de músicos que se encuentran en las orquestas más importantes de la República, fueron o son parte del Conservatorio, algunos inclusive fundaron estos conjuntos.

El Conservatorio y la música en México, quedó marcada por la fuerza que obtuvo el nacionalismo de los años 1930. Ya fuera música escrita con clara influencia nacionalista o la compuesta en oposición a los parámetros nacionalistas, como reacción contra este género musical.

Vale la pena mencionar, de manera breve, el Taller de Creación Musical de Carlos Chávez y Héctor Quintanar (1936-2013) que inició actividades en 1959, primero, precisamente, de la mano de Chávez, un ejemplo más de la inalcanzable labor del compositor en aras de un México fortalecido en las artes. Si bien el taller nació como un proyecto particular, impulsado por el compositor, al realizarse en el Conservatorio fue adoptado por la institución⁷⁷. Después de este impulso del taller, fue retomado por Héctor Quintanar, quien fuera previamente alumno del taller.

Fue precisamente, Quintanar quien introdujo en los años setenta el Laboratorio de Música Electrónica al Conservatorio, incrustando a la comunidad a este tipo de creación musical en boga en esta década. El taller finalizó sus actividades en el Conservatorio en 1974, cuando Quintanar pasó a formar parte

⁷⁷ Los alumnos del taller recibían mil pesos como beca, otorgados directamente de la Secretaría de Educación Pública.

de la UNAM. No se puede concebir el taller de composición, el laboratorio y fonoteca actuales sin estos precedentes.

Encontramos como partícipes del taller a Eduardo Mata (1942-1995), Mario Lavista (1943), Julio Estrada (1943), Manuel de Elías (1939), Graciela Agudelo (1945), entre otros. Estos personajes forman parte de un vasto número de renombrados músicos como Plácido Domingo (1941), Arturo Márquez (1950), Rolando Villazón (1972), Horacio Franco (1963), Eduardo Diazmuñoz (1953), Aurora Serratos (1927-2014), María Teresa Rodríguez (1923-2013), Irma González (1916-2008), los hermanos Bitrán del Cuarteto Latinoamericano, entre muchos más, que han tenido una vinculación, en mayor o menor medida, con el Conservatorio.

Como ya mencionamos, al final de su vida, Carlos Chávez llevó su forma compositiva más hacia el experimentalismo en boga de los años sesenta y setenta; resulta natural que los alumnos que pasaron por el taller se convirtieran en representantes del “experimentalismo” de estas décadas y las posteriores, cuyo principal exponente es Mario Lavista. Si bien el presente trabajo no versa sobre el experimentalismo musical mexicano, resulta sobresaliente que el posicionamiento de Chávez no sólo fue político. Desde un nivel académico, influyó sobre la música hecha en México, hasta la actualidad.

Dentro de esta evolución del nacionalismo, como género musical, encontramos a Manuel Enríquez (1926-1994, maestro del Conservatorio) y a Javier Álvarez Fuentes (1956) (estudió en el Conservatorio) que siguen buscando una influencia nacional. Esto lo podemos observar con títulos como *Tlachtli* o *Temazcal*, respectivamente, pero sin la afinidad teórica con los nacionalistas, un acercamiento a la experimentación y con la influencia de la música folklórica. Otro ejemplo de evolución, sí de un estilo cercano a los nacionalistas, pero con una clara influencia moderna, la encontramos con Arturo Márquez (estudió en el Conservatorio) y su serie de *Danzones*, un nacionalismo ciudadano.

En esta época también nace una de las revistas más importantes de la música mexicana, *Heterofonía*, que inició como órgano de difusión del Conservatorio, donde encontraremos una redefinición de la investigación musical; la evolución que tuvo la revista es un muestrario de la misma evolución del público. Si bien primero trató temas introductorios a la música de concierto y al nacionalismo, al poco tiempo se fue especializando, llegando a su actual temática de trabajos académicos, donde hay un temario tan variopinto que abarca desde la música novohispana, hasta los olvidados decimonónicos.

Gracias a esta revista, se ha logrado un resurgimiento del interés de investigadores, musicólogos e intérpretes por el repertorio del siglo XIX.

Finalmente, también hay que considerar que este regreso al nacionalismo es una respuesta contra el experimentalismo, situación que se dio alrededor del mundo, donde compositores decidieron regresar a las formas clásicas o románticas. Un ejemplo, es el compositor polaco Krzysztof Penderecki. En el caso de Latinoamérica, fue al nacionalismo modernizado, con Arturo Márquez y José Miguel Delgado.

Conclusiones y propuestas

“... un pasado mucho más presente de lo que suele creerse.” (Carpentier, 1990, p.139)

“Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; en una fuerza viviente que anima e informa el presente.”

(Stravinsky como se citó en Carpentier, 1990, p.296)

A raíz de este recorrido de la historia del Conservatorio Nacional de Música, se puede visualizar a la mayoría de los personajes que han trabajado en la construcción de una música propia; de un nacionalismo musical, más allá del movimiento generado por Carlos Chávez; un nacionalismo arraigado. Si bien han existido, como parte de la naturaleza humana, encuentros y desencuentros a lo largo de más de 150 años, en perspectiva, gracias a una unión heterogénea de fuerzas, afloró la música mexicana. No es fortuito que actualmente la música nacionalista nos parezca algo de lo más natural, que asumamos un *Huapango* de Moncayo, una *Sinfonía India* de Chávez, como si fueran obras atemporalmente mexicanas.

Por tal motivo, hay que reposicionar a estos personajes y al mismo Conservatorio, haciendo extensa su historia a la sociedad contemporánea para reconocernos y reconstruirnos hacia los paradigmas actuales y futuros, donde la pérdida de identidad es un problema tangible. Gracias a todos los compositores y atrilistas que trabajaron desde el Conservatorio, para posicionar la música mexicana, el pertenecer a ésta escuela se volvió un prestigio, en cualquiera de sus formas (alumno, docente o administrativo), situación que debe explotarse a mayor escala.

Es en el Conservatorio Nacional de Música, donde la gran mayoría de las composiciones del nacionalismo de la primera mitad del siglo XX y, en general, de la música mexicana, prehispánica, virreinal, contemporánea, siguen sonando. Al exterior no se encuentra un verdadero margen de interpretación, ni en las orquestas, ni en los conjuntos de cámara mexicanos. La música nacional llega a los escuchas y es interpretada prácticamente sólo cuando se realiza un concierto mexicano (conmemorativo), en septiembre, donde se programan regularmente las mismas obras, *Huapango* de Moncayo; *Sensemaya* de Revueltas; *Sinfonía India* de Chávez; *Sones de Mariachi* de Galindo, y el *Danzón no. 2* de Márquez. También las plataformas digitales de música como Spotify y iTunes reflejan

el poco interés de seguir difundiendo nuestra “música clásica”; es un porcentaje casi efímero el que encontramos de la música que, además, existe en grabaciones archivadas.

La música de dos de los representantes más importantes del movimiento nacionalista musical, Chávez y Revueltas, se encuentra prácticamente en el olvido, con las excepciones ya comentadas. El primero con más de 170 obras y el segundo con más de 60; el repertorio que se llega a interpretar anualmente es mínimo, en el caso de Chávez únicamente la Southwest Chamber Music de Estados Unidos tiene todos los trabajos de cámara del compositor grabados, lo cual también nos hace reflexionar en la calidad de los trabajos de Chávez versus el desinterés nacional.

Esta tendencia no es propia de los compositores del primer semestre del siglo XX, también es una problemática que cae sobre los compositores actuales; tal es el caso del famoso *Danzón no. 2* de Márquez, que opaca la interpretación de sus otros 8 danzones. Parece que se necesita que solo un tema con éxito comprobado, a través de los años, puede ser interpretado por los conjuntos musicales. Es necesario abrir el espectro a todo el repertorio; es clara la necesidad de una crítica hacia la música de los compositores mexicanos, pero, para llegar a ese punto, primero se tiene que difundir su música, acrecentar el patrimonio sonoro.

No se trata de nulificar la música internacional, pues es, a través del contacto con otras culturas, otros movimientos y géneros musicales que también se enriquece este arte, pero dicho mercado puede estar cubierto por las orquestas particulares y las que, precisamente, vienen de otras partes del orbe, o simplemente equilibrar su presencia. Si contamos con la dicha de tener orquestas institucionales, deberíamos también contar con la suerte de poder escuchar mayor cantidad de música nacional, sin que el factor económico vuelva a ser uno de los motivos principales porque no se programa nuestra música.

Tres de las más importantes orquestas del país, la Orquesta Filarmónica de la UNAM, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y la Orquesta Sinfónica Nacional, programaron una escasa presentación de música nacional en las primeras temporadas de 2017. De inicio, la OFUNAM, en su primera temporada con 10 programas regulares y dos de gala, no incluye ninguna obra de compositor mexicano; la Sinfónica Nacional, que ofrece 13 programas regulares y 6 especiales, hasta junio del 2017, ofrece 5 programas, donde se incluye música mexicana (*Ferial* de Ponce; *Renacimiento* de Samuel Zyman (1956); *Concierto para violonchelo* de Federico Ibarra (1946); *Mural* de Marcela Rodríguez (1951); *Concierto para violín* de Alexis Aranda (1974); *La leyenda de los volcanes* y

Pájaro Ku de Eduardo Gamboa (1960); *Obertura Republicana* de Chávez y *La Coronela* de Revueltas).

En tanto, la Filarmónica de la Ciudad de México presenta 15 programas, donde 4 tendrán música nacional (*Ángelus* de Bernal Jiménez; *Huapango* de Moncayo; *Chacona*⁷⁸ de Buxtehude/Chávez, y *Esquinas* de Revueltas). En todos los casos las obras mexicanas van acompañadas por obras internacionales en un mismo programa, existiendo sólo una excepción donde todo el programa infantil es de Eduardo Gamboa.

Esta situación no es característica del 2017, es un común denominador durante los últimos años, donde además existen obras del repertorio universal que se llegan a interpretar más de una vez durante el mismo año, hasta por la misma orquesta. Tal es el caso de obras como *Carmina Burana* de Carl Orff; sinfonías y conciertos de Ludwig van Beethoven; sinfonías y ballets de Piotr Ilich Chaicovski; *Bolero* de Maurice Ravel, entre otros muchos ejemplos, además de la reiteración del ya nombrado *Huapango* de Moncayo.

Es clara la razón de este tipo de programación; a la de por sí difícil asistencia del público a los conciertos, el consumo de la música clásica, proveniente de cualquier parte del mundo, es mínimo en comparación de la industria del espectáculo; pero tomar esta razón para no programar música mexicana, resulta semejante a mantener la posición de la compañía de ópera de Biachi frente a *Ildegonda* de Melesio Morales.

La situación de la música en México no es un caso aislado, forma parte del engranaje neoliberal de los últimos años, donde las leyes de mercado dominan, a partir de un paradigma económico, las líneas culturales de la gran mayoría de los países del orbe; cabe mencionar, que estos ideales neoliberales llevan consigo la disminución de la intervención del Estado en todos los sectores sociales, económicos y culturales; al perder o disminuir el subsidio del gobierno, la música se ve enfrentada ante la búsqueda de programas llamativos para un público. También hay que mencionarlo, cada vez menos versado en las Bellas Artes. Aunado a esto, las orquestas tienen que competir con el mercado popular o comercial musical, donde existen los casos extremos en que artistas del ámbito comercial realizan conciertos “orquestales”.⁷⁹

⁷⁸ Obra original del alemán Dietrich Buxtehude (1637-1707), orquestada por Chávez.

⁷⁹ Los Ángeles Azules, La Sonora Santanera, El Tri, entre otros.

Esta situación la vemos extrapolada a los medios de comunicación; a reserva de cubrir una noticia que tenga vinculación con la música mexicana, efemérides, conciertos o discografías, el tiempo dedicado a ésta es mínimo. En el Canal 22 y TV UNAM depende de la transmisión de las orquestas, y, por ende, del programa que se tenga contemplado por los ensambles, es decir, si en la temporada no hay conciertos con música mexicana, las televisoras no tendrán por ende esta cartelera. Por su parte, las estaciones de radio se manejan del mismo modo, dependiente tanto de las novedades como de la carta programática de los ensambles; únicamente, encontramos en Radio Educación el programa *¿Quién canta?*, con música mexicana, principalmente folclórica, mientras, en OPUS 94.5 existe *Horizontes de nuestra música*, perfilado a entrevistas con los personajes mexicanos de la música (compositores e intérpretes) que bien pueden hablar de música mexicana o no.

Ante este panorama, ¿qué tanto funcionó el movimiento nacionalista de Chávez? Aunque pareciera que estamos ante un nacionalismo frágil, funcionó en la medida en que, aunque sea baja la presencia de la música de compositores mexicanos, lo que se escucha, lo que alcanza a ser tomado en cuenta, es aquello que tiene tintes del nacionalismo musical de principios del siglo XX. Esto no quiere decir que se deba rechazar la música que no esté marcada por este movimiento; es aprovechar el camino ya recorrido del mismo para catapultar la música mexicana, de manera que podamos hablar después de una variedad expositiva.

Más allá de una expresión artística, la música también funge como un discurso sonoro; los nacionalistas de la primera mitad del siglo XX lo tenían muy claro y, como tal, debe ser recuperado por los gobiernos y la sociedad actual. Previamente, los músicos decimonónicos encontraban en la música una forma de hacerse notar como nación independiente y posicionada; los nacionalistas perfeccionaron ese ideal y lo incorporaron a un discurso identitario y original, con el fin de otorgar algo nuevo a la música del orbe, la academia nacionalista mexicana, construida a partir del folclor nacional, mientras desdibujaban la imagen del mexicano sentado debajo de un nopal. Ahora, la música mexicana, en general, debe de dar el mismo discurso, un país multicultural con una historia musical plural que nos otorga identidad. Este discurso sonoro se debe retomar e impulsar.

Un ejemplo fundamental de la importancia del posicionamiento de la música y los músicos nacionales es el caso de Venezuela y “El Sistema”, cuya difusión, en ocasiones, resulta contrastante ante los conflictos políticos que sufre el país sudamericano y el renombre de sus músicos alrededor del mundo. Resulta paradójico que la Orquesta Juvenil Simón Bolívar, interprete como repertorio propio obras

mexicanas. Este programa titulado “El sistema” es el estandarte de la música y la identidad del venezolano frente al orbe.

México tiene su propio estandarte y con mayor antigüedad, el Conservatorio Nacional de Música, que es un personaje fundamental en la construcción de la música mexicana, pero, también, como sus principios rectores lo mencionan, tiene como objetivo la difusión de la misma, además de la tarea de formar profesionales de la música, desde intérpretes y compositores hasta investigadores y académicos. Por tal motivo, es desde esta institución que se debe hacer una reconstrucción del nacionalismo musical, desde una perspectiva integral, que englobe compositores, intérpretes, investigadores, así como al Estado, sociedad y medios de comunicación.

Resulta primordial tener conductos, donde fluyan todos los quehaceres musicales y de investigación del Conservatorio; la materia prima ya se encuentra ahí, se trabaja diariamente dentro de sus aulas, pero no es suficiente con que se quede ahí enraizada. Su producción debe de resonar como bandera de un país desarrollado, no en vías de desarrollo. El cronista mexicano Gerónimo Baqueiro Foster⁸⁰ lo mencionaba a principios del siglo XX; el Conservatorio había logrado posicionarse, después de tantas penurias, la oferta educativa estaba rebasada, el reconocimiento social y profesional no era cuestionado, ya que era un referente en la educación musical nacional, y lo sigue siendo. Invariablemente, las demás instituciones educativas musicales terminan por hacer referencia al Conservatorio o vinculándose a través de convenios interinstitucionales.

Las herramientas más fuertes de difusión de Chávez fueron precisamente sus dos orquestas, la del Conservatorio y la Sinfónica de México, y el Coro del Conservatorio, aunado a un aparato de relaciones públicas institucional, bien estructurado. Chávez siempre criticó la poca difusión de la música del mundo, haciendo hincapié en la de América, incluyendo México, contra el excesivo manejo de la música europea de los siglos XVIII y XIX. Para Chávez, la música fue la herramienta más poderosa de comunicación y fortalecimiento del nacionalismo institucional.

También encontramos esta preocupación en el Quinto Seminario Internacional de Investigación Musical y en la Primera conferencia sobre Música y Comunicación, en la segunda mitad del siglo XX, donde ya es determinante la participación de los medios masivos de comunicación y la exigencia

⁸⁰ Gerónimo Baqueiro Foster en *Historia social de la educación artística en México. La educación musical en México (Nivel profesional)*. Conservatorio Nacional de Música/Escuela Nacional de Música, p. 376.

de un mínimo de transmisión de música, danza y teatro nacional.⁸¹ Se vuelve una constante el interés por la presencia de la música mexicana en los medios de comunicación; otro ejemplo, lo encontramos en 1964, cuando se realizó el IV Congreso Nacional de Música Mexicana en el Conservatorio. Entre los temas que se trataron, están “La radio y la televisión musical como medios de difusión”; “Difusión de la música mexicana en el extranjero”; “Problemas sociales de la música (El público, la vida musical en los Estados, entre otros aspectos)”.

El rumbo planteado debe de construirse con toda la música mexicana y sus múltiples participantes, es decir, tanto los *Concertistas de Bellas Artes*, las orquestas nacionales, las escuelas Superior de Música, Facultad de Música de la UNAM y demás integrantes de la música nacional deberán ser partícipes de estos proyectos; hay que considerar que, finalmente, son actores, alumnos o académicos, vinculados con el Conservatorio.

Por otro lado, aunado al porcentaje bajo de interpretación, la música mexicana que se programa en la radio, en la televisión, en las salas de concierto, carece de una sistematización, con miras a que el porcentaje de presencia de la misma aumente, se diversifique y se complete el fin máximo de la cultura institucional, la difusión, donde es primordial abrir el panorama e incluir toda la música mexicana, desde la precortesiana, hasta la actual experimental. La marginación de etapas musicales de nuestra historia únicamente limita nuestra oferta; asimismo, ser jueces, sobre lo que debe o no escuchar el público, resulta perjudicial ante la crisis que vive la música mexicana, la cual no discrimina entre géneros musicales.

Para apoyar los puntos descritos, presento dos propuestas que se sumarán a los esfuerzos que ya se realizan dentro del Conservatorio.

El primer ejercicio, es la creación de Radio Conservatorio por Internet, con el propósito de dar un espacio a la música conservatoriana y mexicana en general. Al contar con su propia radio, el CNM podrá dar salida a las múltiples expresiones de su comunidad y servirá de retroalimentación para acrecentar el nivel artístico y académico. Asimismo, la sociedad tendrá la oportunidad de consumir contenidos de calidad y, preferentemente, música mexicana.

⁸¹ En *Sociología de la música y educación musical* de Susana Dultzin Dubin. Quinto Seminario Internacional de Investigación Musical y la Primera conferencia sobre Música y Comunicación. Propuesta 7.

El segundo, es la organización del Festival del Conservatorio, como una manera de difundir la música conservatoriana y, por ende, mexicana, de una manera directa, en vivo, complementando a la Radio Conservatorio. Además, conociendo el impacto y gusto por los festivales en el país, será una forma de renovar la vinculación con la sociedad mexicana.

Festival del Conservatorio Nacional de Música

“Su centro deberá estar necesariamente en el Conservatorio, puesto que allí se tienen que producir todos los actores de la escena musical” (Chávez, 2014, p.67).

Los festivales artísticos a lo largo de todo el mundo se han perfilado por ser un encuentro de arte y cultura, es decir, sea cualquiera de las disciplinas artísticas, tienen por lo general una vinculación con la cultura, las tradiciones y la identidad. Resulta en una suerte de reposicionamiento de la identidad comunitaria y nacional, pues es una muestra, a gran escala, de lo que se hace en el lugar donde acontece el festival. También se genera una interactividad cultural y social, que resulta en un desarrollo de lazos entre los diversos integrantes de una comunidad, acrecentando la identificación mutua, actual e histórica. Además de ser un gran aliciente turístico, que sin duda es benéfico tanto para la sociedad como para el Estado y la iniciativa privada.

En México, el interés por la sociedad en los festivales artísticos, se ve reflejado en la cantidad en existencia que se tienen tanto en la Ciudad, como al interior de la república; Festival de Arte Flamenco, Festival de Tango, Así baila México Festival Folklórico, Bienal Nacional de Pintura, Festival Cervantino, Instrumenta Oaxaca, Festival Internacional de Guitarra, Festivales Internacionales de Cine, Festival Eurojazz, Festival Danzonero, y un sinnúmero de más festivales por todos los recovecos del país.

Durante el 150 aniversario del Conservatorio, la cantidad y diversidad de música mexicana que se interpretó, principalmente dentro del mismo y algunas obras fuera del Conservatorio, fue de gran relevancia; recordó lo alcanzado con Ponce y la Sinfónica Nacional y, posteriormente, con Chávez y la Sinfónica de México; la Ciudad de México gozó de la interpretación de música académica mexicana, vertida durante los festejos, como no había ocurrido en mucho tiempo.

Con la creación de un Festival, se pretende dar unificación, sistematización e igualdad a toda la historia musical de México. Explotar al máximo la diversidad y otorgarle nuevos rostros a la música

mexicana, tanto actuales como añejos. Si en un primer ejercicio, la variedad musical fue una barrera para alcanzar un nacionalismo unificador, ahora podemos verla como una gran riqueza artística.

Ahora será esta diversidad la que dará una mayor cuantía al Festival, poder realizar un recorrido musical por nuestra historia, hasta recovecos casi desconocidos para la población en general. Finalmente, debemos pensar al nacionalismo precortesiano y al del siglo XIX como representativos de su época, con las características que estaban en boga, siendo diferentes, mas no menores al del siglo XX, y al del siglo XXI. El nacionalismo se debe de pensar actualmente como una opción más en el abanico musical, si bien su aceptación con el público sigue siendo mayor que la música experimental, por poner un ejemplo.

Como Alejo Carpentier (1990) sentencia el discurso de Octavio Paz, “Para mi terminaron los tiempos de la soledad. Empezaron los tiempos de la solidaridad” (p.140). Es importante evolucionar la concepción aislada del mexicano y resarcir los momentos de transculturación que se vivió desde que llegó la música de Europa y África al Nuevo Mundo.

Durante basto tiempo y por cuestiones meramente políticas, se mantuvo la configuración histórica de Otto Mayer – Serra, que dividió la música mexicana en 4 etapas:

- Primera fase nacionalista, caracterizada por el predominio de un estilo musical ajeno.
- Segunda fase, donde lo popular se incorpora a la melodía y el ritmo.
- Tercera fase, donde lo popular se trasmuta también a la armonía y las formas mismas de la música.
- Y cuarta fase, donde la música nacionalista trasciende a una universalidad primigenia. (Heterofonía, número 130-131, p.99, 100)

En estas muy genéricas etapas, los historiadores de la época ubicaban, en la primera fase, los músicos decimonónicos; en la segunda, a la generación de Manuel M. Ponce; en la tercera a Chávez, Revueltas, los 4 nacionalistas, y, en la última fase, los experimentalistas de mediados del siglo XX.

Más allá de hacer divisiones autoritarias, vale la pena hacer una clasificación, a manera de inclusión, de la música mexicana dentro del Festival; de esta manera, se salvaría de que un amplio porcentaje de música se enfoque sólo a la realizada en el primer cuarto del siglo XX, es decir la nacionalista, de manera que se evite interpretar siempre el *Huapango* de Moncayo.

La propuesta se clasifica de la siguiente manera:

- a. Música precolombina. De indígenas.
- b. Música virreinal. Durante la Colonia.
- c. Música decimonónica. Creaciones del siglo XIX.
- d. Canción mexicana. Vinculación entre música académica y música popular, acaecida a finales del siglo XIX y principios del XX.
- e. Música indigenista o del primer cuarto del siglo XX. Nacionalismo musical.
- f. Música experimental del segundo cuarto del siglo XX
- g. Música contemporánea. Todos los géneros realizados por compositores vivos.

Si bien puede ser simplista, funciona como una forma de inclusión de todas las fases de la música mexicana, otorgando un porcentaje específico por etapa.

La participación de los músicos se podría dividir de la siguiente manera:

1. Alumnos del Conservatorio.
 - a. Principiantes (Ensamblés)
 - b. Intermedios (Ensamblés)
 - c. Avanzados (Solistas y ensambles)
 - d. Orquesta de alumnos.
2. Profesores del Conservatorio.
 - a. Solistas.
 - b. Ensamblés de cámara.
 - c. Orquesta de profesores.
3. Egresados del Conservatorio.
 - a. Solistas.
 - b. Ensamble de cámara.
 - c. Orquestas mexicanas.
4. Invitados nacionales.
 - a. Facultad de Música.
 - b. Escuela Superior de Música.
 - c. Conservatorio de las Rosas.

5. Invitados internacionales.

a. Conservatorios de otros países.

La participación será deliberada por un jurado constituido por profesores del Conservatorio, autoridades del Conservatorio, de la Subdirección General de Educación e Investigación Artística del INBA, de la Dirección General del INBA y del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM).

Paralelo a la participación artística, se podrán realizar conferencias magistrales, pláticas disciplinarias e introductorias, talleres de inducción y seminarios especializados, con la participación del área de musicología y pedagogía del Conservatorio. Dichos temas irían vinculados con la clasificación previamente comentada, es decir, desde la música precolombina hasta la contemporánea.

El Conservatorio cuenta con una sala principal (Auditorio Silvestre Revueltas) y dos salas pequeñas a los lados del auditorio. En el auditorio se realizarían las presentaciones estelares (orquestas, invitados internacionales, egresados de prestigio) y en una de las salas chicas las presentaciones de alumnos y maestros, mientras que en la otra las actividades académicas (musicología y pedagogía). Finalmente, el Conservatorio cuenta con un auditorio al aire libre en la parte posterior del inmueble, donde se pueden realizar actividades más lúdicas y de géneros distintos a la música académica, donde pueda confluír la fusión.

En el vestíbulo del Conservatorio se podrían realizar exposiciones de distintos temas, desde la historia de la música, del mismo Conservatorio, de instrumentos musicales antiguos y actuales y del acervo histórico de la biblioteca. Asimismo, en la parte posterior, en el auditorio al aire libre, diversos estantes de venta de artículos relacionados con la música tendrían la posibilidad de compartir sus productos, libros, partituras, instrumentos musicales, discos y más.

Gracias a esta variedad de actividades, el festival estaría abarcando desde gente especializada (músicos de todos los niveles) hasta un público general, conocedor o no de la música académica. Prácticamente para toda la familia gracias a las actividades de inducción y lúdicas. Mientras que, por el otro lado, se estará beneficiando a toda la comunidad conservatoriana, con una participación activa de todos los sectores y, en general, a la música mexicana, pues, como ya fue comentado, una cantidad considerable de integrantes de las orquestas y ensambles principales del país son egresados del Conservatorio.

El festival será un medio para la construcción de nuevos públicos, que valoren la riqueza cultural de su entorno y comunidad, creando un lazo entre presentadores y receptores de diferentes edades y sectores sociales, hasta consolidar una apropiación del festival. El resultado final deberá ser documentado visual, pero principalmente en audio, pues la cantidad de música mexicana que se generará será importante para la difusión de la misma posteriormente y en diversos canales, tales como la Radio Conservatorio. Así como la construcción de un patrimonio cultural inmaterial de la música mexicana.

Radio Conservatorio

Ante la gran cantidad de producción musical nacional que se vio plasmada durante los festejos del aniversario del Conservatorio, es vital la creación de un sistema de difusión a nivel nacional e internacional. El conducto natural resulta la radio, por su dinámica primordialmente sonora.

Asimismo, la radio romperá paradigmas al volverse el primer medio de comunicación de este tipo del Instituto Nacional de Bellas Artes. La transmisión propuesta para la emisora es por internet, perfilada al siglo XXI y las TIC'S, como aplicaciones de teléfonos celulares y tabletas.

La radio estará conformada por música aleatoria de conservatorianos (alumnos, ex alumnos y docentes); programas grabados por la comunidad conservatoriana (alumnos y docentes activos), los cuales se seleccionarán a través de una convocatoria interna (anexo 4); participación externa, con instancias vinculadas al Conservatorio como la Escuela Superior de Música del INBA, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), la Facultad de Música de la UNAM, entre otros; y, finalmente, programación en vivo, seleccionados a partir de una segunda convocatoria interna.

Los temas propuestos tanto en los programas grabados como en los en vivo son:

1. *Música de conservatorianos*. Repertorio de alumnos, docentes y ex alumnos, espacio para todas las academias. El Conservatorio cuenta con las academias de Cuerdas Punteadas, Cuerdas Frotadas, Alientos Metal, Alientos Madera, Piano, Percusiones, Canto, Musicología, Composición, entre otras. Cada una de estas podrá participar con la música hecha por sus integrantes (alumnos o maestros) o con información sobre sus campos de trabajo.

2. *Historia de la música mexicana*. Inclusión de cada una de las facetas de la música en México, actividad, principalmente, de la Academia de Musicología.
3. *Música en vivo en las salas del CNM*. Como ya fue mencionado, Conservatorio cuenta con un auditorio principal, cuatro salas chicas y un auditorio al aire libre, donde semanalmente se presentan alumnos y maestros, además de invitados externos.
4. *Música nueva de compositores vinculados al CNM*. Presentación de música de compositores vivos que estudiaron o dieron clases en el Conservatorio.
5. *Noticiero de artes vinculado a la música en México*. Abierto a todas las expresiones artísticas con un especial enfoque en la música.
6. *Entender la música*. Teoría o crítica musical. Un trabajo de acercamiento del público a lo que es la música académica.

Proceso de montaje de Radio Conservatorio:

Etapa 1

Duración: 1 a 2 meses.

- Playlist de 24 horas de música. Se utiliza la música grabada en Radio Educación, de la fonoteca del CNM y la música de los acervos de Difusión INBA y Radio Educación (conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional).
- Se transmite cada cambio de hora promocionales de 30 segundos para dar identidad a la radio, pregrabados con la voz institucional.
- En esta etapa se lanzará la convocatoria para los programas grabados.
- Reproductor sencillo instalado en la página de internet del CNM.

Etapa 2

Duración: 1 a 2 meses.

- Proyectos grabados (en Radio Educación) seleccionados a partir de la convocatoria.
- Playlist de la primera etapa.
- Transmisión cada cambio de hora de promocionales de 30 segundos grabados con la voz institucional.
- Construcción del micrositio de la radio, con datos de programación, objetivos y demás rasgos de la estación. Liga en la página de internet del CNM.

Etapa 3

Duración: 1 a 2 meses.

- Proyectos grabados.
- Proyectos externos (CENIDIM, Escuela Superior de Música, Difusión INBA, Radio Educación, exalumnos)
- Playlist.
- Transmisión cada cambio de hora de promocionales de 30 segundos grabados con la voz institucional.
- En esta etapa se lanzará la convocatoria para los programas en vivo.
- Liga del micrositio de la radio en las páginas de internet del INBA, SGEIA y CNM.

Etapa 4

- Proyectos grabados.
- Proyectos externos.
- Playlist.
- Programas en vivo, seleccionados a partir de la convocatoria.
- Transmisión cada cambio de hora de promocionales de 30 segundos grabados con la voz institucional.
- Posible participación exterior a través de donaciones para el CNM a cambio de espacio de difusión.

Para la transmisión se instalará una cabina de radio en el área de oficinas del Conservatorio, acondicionada acústicamente y tecnológicamente con lo necesario para una estación de radio por internet.

Es importante el enfoque de las áreas de difusión y vinculación cultural tanto del INBA, como de la Secretaría de Cultura, así como las internas del Conservatorio, para realizar una campaña en conjunto, de impulso en ambos proyectos, donde los boletines de prensa, las conferencias, entrevistas, envíos a todas las bases de datos de las instituciones, páginas oficiales, convenios interinstitucionales, medios propios, creación de redes sociales y demás fuentes de difusión se coordinen para un lanzamiento potencializado.

También se debe contar con la participación de la Escuela de Diseño, los centros estatales, los acervos mexicanos de todas las instancias y un sinfín más de vinculaciones alrededor del Conservatorio y sus 151 años. El eje principal debe de ser siempre la comunidad conservatoriana, alumnos, ex alumnos, docentes y trabajadores, quienes serán los personajes fundamentales para la alimentación tanto de la radio, como del festival.

Al involucrar en el trabajo a todas las instancias culturales, se estará generando un interés y un público natural. La misma Académica de Musicología del Conservatorio se debería de encargar de la investigación para la radio y de los programas de mano para el festival, así como el área de composición de las cortinillas de Radio Conservatorio, por poner un ejemplo de muchos.

Se trata, finalmente, de dar el uso por el que fueron creadas las instancias culturales del país, la Secretaría de Cultura, el INBA y el Conservatorio Nacional de Música, cuyo principal objetivo siempre ha sido apoyar el arte mexicano, desde su creación hasta la difusión, además de unir fuerzas entre todos los involucrados, pues, como ya lo vimos, fue fundamental en la época de Chávez el trabajo realizado bajo un mismo perfil y objetivos, el posicionamiento identitario de México.

La necesidad del retorno a una concepción unificadora de identidad, como la que se vivió a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, deriva de la actual pérdida de la identidad nacional determinada por la globalización económica, el nacimiento de las instituciones políticas internacionales y la llamada “cultura universal” más enfocada en la cultura del espectáculo, difundida por los medios masivos de comunicación actuales, la educación y la urbanización moderna.

Porque cuando nuestro mundo se vuelve demasiado grande, se presenta una sensación de vacío, y los actores sociales buscan nuevamente un anclaje a sus elementos identitarios más primarios, a esa “materia prima”. Estamos hablando de una identidad de resistencia frente a la era de la globalización; por tal motivo, su mayor manifestación se presenta en el ámbito cultural, donde, incluyendo la cultura institucionalizada, se busca la defensa de un nacionalismo fortalecido e incluyente.

Con las propuestas presentadas, no sólo se busca la creación de un público, también la creación de una identidad compartida, generar comunidad, el público receptor y emisor podrá reconocerse en la historia del Conservatorio y se convertirá en partícipe de la historia actual, la que se crea día a día, si cuenta con las herramientas expuestas en el presente trabajo.

Anexos

Anexo 1

Para ejemplificar la búsqueda de los músicos nacionalistas de principios del siglo XX, la obra *Ferial* de Manuel M. Ponce, resulta un buen ejemplo, pues sintetiza los ideales musicales y folclóricos que buscaron estos compositores. La obra fue realizada en 1940 y estrenada por Carlos Chávez, como director de la Orquesta Sinfónica Nacional de México. Quién mejor para explicar dicha obra que el mismo compositor, que incluyó las siguientes palabras en una partitura que dedicó a sus alumnos del Conservatorio y que se conserva en el fondo reservado de la biblioteca de la institución educativa.

Plaza de un pueblecito como los muchos que hay en México. La pequeña Iglesia, en cuya puerta dos indios tocan una antiquísima melodía acompañados por un teponaztlí. Los habitantes del pueblo se encuentran en el interior de la Iglesia celebrando la fiesta del santo patrono. Se escucha la melodía de las chirimías interrumpida por los acordes del órgano que toca un Coral. Rumor de las voces que rezan y continúan las chirimías, los rezos y el Coral del órgano. El rezo terminó y el pueblo sale de la Iglesia. Crecen el murmullo y la animación. Alegría, gritos de los chicos, voces de los campesinos. Llegan unos payasos. Una murga toca una marcha grotesca. En un rincón de la plaza unos campesinos cantan una canción popular. En seguida se combinan la canción y la marcha grotesca. Una marcha de tipo indígena señala la llegada de unos danzantes indios. En el final de la obra se mezclan todos los temas conocidos que evocan la alegría, los gritos, los bailes, los juegos de todo el pueblo. Las campanas de la Iglesia indican la terminación de la fiesta, con fuegos artificiales y entusiasmo en general.

Liga de Youtube para escuchar la obra interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional de México, dirigida por José Yves Limantour:

https://www.youtube.com/watch?v=ort29pG_Mwo

Se recomienda seguir el texto mientras se escucha la obra.

Anexo 2

Principios y fundamentos de Radio Conservatorio

PRESENTACIÓN

Radio Conservatorio es un medio de comunicación de servicio público, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura, que tiene la finalidad de producir y transmitir programas radiofónicos académicos y de alta calidad que sirvan para coadyuvar al desarrollo educativo y cultural del Conservatorio Nacional de Música y de México en general.

El objetivo de Radio Conservatorio, es promover al Conservatorio Nacional de Música, su acervo y la música en México. Asimismo, que se difundan las actividades académicas y artísticas de la institución y el país, a nivel nacional e internacional.

MISIÓN

Radio Conservatorio es una radiodifusora por internet, de carácter cultural y educativo, y sin fines de lucro. Produce, transmite y promueve una programación de calidad que da salida a las múltiples expresiones de la comunidad conservatoriana y servirá de retroalimentación para acrecentar el nivel artístico y académico del CNM. Asimismo, el público en general tendrá la oportunidad de consumir contenidos de gran calidad. Se fundamenta en los valores de diversidad cultural, inclusión, convivencia democrática, libertad de expresión, responsabilidad y ética informativa.

VISIÓN

El Conservatorio Nacional de Música tiene entre sus objetivos la formación de profesionales de la música, desde intérpretes y compositores, hasta investigadores y académicos. Al ser una institución dedicada a la educación artística, genera una gran cantidad de material cultural, siendo una de sus finalidades la difusión dentro de la sociedad mexicana. Radio Conservatorio busca ser un centro de producción cultural, vinculado a los principios del CNM, que promueva y estimule la creatividad de la comunidad conservatoriana y la sociedad en general.

VALORES

Diversidad, participación e inclusión. Compromiso, integridad y calidad profesional. Honestidad intelectual y responsabilidad ética. Sentido de servicio público. Convivencia democrática. Confianza y respeto. Transparencia, equidad y rendición de cuentas.

OBJETIVOS

- Promover la educación y la cultura;
- Difundir información académica y artística del Conservatorio Nacional de Música y del país;
- Promover al Conservatorio Nacional de Música, su acervo y la música en México;
- Fomentar la creatividad y los valores artísticos nacionales a través de la divulgación de la producción de contenidos;
- Privilegiar los contenidos de producción nacional y estimular la producción independiente;

- Fomentar la capacitación en producción y radiodifusión;
- Promover la experimentación artística y tecnológica en el ámbito sonoro;
- Conservar, custodiar y acrecentar el patrimonio sonoro nacional;
- Evitar el uso de la programación radiofónica con fines de promoción personal de los funcionarios públicos.

CÓDIGO DE ÉTICA

El presente documento contiene las guías o principios editoriales en donde se plasman los compromisos y valores éticos mínimos que Radio Conservatorio establece con sus radioescuchas y la comunidad conservatoriana. Al ser un organismo dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, se rige, asimismo, por los códigos del INBA.

La esencia de esta emisora es el ejercicio académico y cultural sin fines de lucro. No se prevén aquí normas laborales de ningún tipo. Tampoco mecanismos coercitivos susceptibles de lastimar el marco jurídico vigente. Por el contrario, las normas éticas suponen compromisos libremente asumidos por Radio Conservatorio para cumplir de mejor manera su vocación de servicio público y académico.

Radio Conservatorio busca ser identificada como una emisora responsable e interesada en el ejercicio democrático de la libertad de expresión con apego al derecho a la información de los ciudadanos. De esta manera, para garantizar una programación de calidad sus valores se ratifican en los siguientes compromisos éticos que normarán toda la programación de la emisora:

- Diversidad y Pluralidad.
- Compromiso con la libertad de expresión y el derecho a la información.
- Equidad y Equilibrio Informativo.
- Compromiso, integridad y calidad profesional.
- Honestidad intelectual y responsabilidad ética.
- Sentido de servicio público.
- Respeto a sus audiencias y a la comunidad conservatoriana.
- Transparencia.
- Compromiso con la educación, la música y las artes

PRINCIPIOS EDITORIALES

Los principios que aquí exponemos reflejan nuestro compromiso para con la sociedad, y particularmente con la comunicad conservatoriana y los radioescuchas.

Fundamentados en los valores éticos, se amplían y enriquecen con una serie de condiciones que los medios de comunicación de servicio público deben consolidar para fortalecer su naturaleza y responsabilidad social, por lo que atenderá a los siguientes Principios Editoriales:

1. **Universalidad.** La radio pública debe ser un servicio público disponible para toda la sociedad al cual todos los ciudadanos puedan tener acceso en el territorio nacional y ser proporcionado de manera gratuita. Es un objetivo profundamente igualitario y democrático en la medida en que pone a los ciudadanos en pie de igualdad independientemente de su condición o de sus ingresos. Este principio no significa que la radio pública deba tratar de alcanzar en todo momento el máximo de audiencia, sino más bien que se preocupe por lograr que toda su programación resulte accesible al conjunto de la población y que todos puedan comprender y seguir esta programación.
2. **Diversidad.** El servicio prestado por la radio debe ser diversificado, por lo menos de tres maneras: diversidad de géneros radiofónicos, de públicos y de contenidos. Debe reflejar la diversidad de los intereses de la comunidad conservatoriana a través del conjunto de la programación. La diversidad y la universalidad son complementarias, ya que al producir programas destinados a diversos públicos la programación puede interesar a toda la población.
3. **Pluralidad cultural.** Si bien Radio Conservatorio, tiene un enfoque nacional, debe contribuir a la afirmación y reconocimiento de todas las culturas que conforman la Nación y el mundo; en ese sentido, establece su compromiso de difundir la pluralidad y la diversidad culturales en sus diferentes manifestaciones, entre otras: modos de vida, creencias, costumbres, lenguajes y patrimonio cultural promoviendo la convivencia pacífica y la cohesión social, en contra de conflictos, hostilidades, marginación, discriminación y desigualdades.
4. **Corresponsabilidad.** Por atender a un servicio de interés público y contar con financiamiento público, Radio Conservatorio está comprometida con la sociedad a desarrollar una gestión transparente y abierta al control y rendición de cuentas en el ejercicio de sus funciones y la aplicación de sus recursos. En este sentido, deberá establecer formas plurales de gestión y mecanismos de atención de las opiniones de la sociedad respecto al servicio que presta.
5. **Compromiso con la educación.** Radio Conservatorio coadyuva al fomento de una educación musical de calidad y para el progreso individual y colectivo de todos los conservatorianos mediante la difusión de los productos del Conservatorio Nacional de Música.
6. **Compromiso con la música mexicana.** La emisora se compromete a divulgar y estimular la música mexicana con objeto de hacerlo accesible a todos.

7. Compromiso con las artes. Asimismo, es su objetivo promover la difusión y conocimiento del arte en todas sus manifestaciones, estimular la creatividad y la imaginación, y colaborar con las personas, los colectivos, las organizaciones e instituciones de los ámbitos artístico y cultural con especial énfasis en la música mexicana.
8. Producción nacional. Debe asegurarse la existencia de la experimentación, nuevas propuestas, creación propia, invención e innovación que propicie una identidad que distinga a Radio Conservatorio de las demás emisoras, así como incentivar y fortalecer la producción independiente en favor de la expresión de las ideas, opiniones y valores que están presentes en el país.

Anexo 3

Carta programática

Horario	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
06:00	Música para despertar. Playlist de música mexicana						
07:00							
08:00	Noticiero músico cultural					Tiempo de niños. Música infantil	Música folklórica
09:00							
10:00	Música precolombina en México	Música virreinal en México	Música decimonónica en México	Música nacionalista en México	Música contemporánea en México	Conservatorios alrededor del mundo	Orquesta de Cámara de Bellas Artes en vivo desde el CNM
11:00							
12:00							
13:00	Música de alumnos del Conservatorio. En vivo o grabada.					Escuelas amigas del CNM	Cartelera de la semana en el CNM
14:00							
15:00	Música de profesores del Conservatorio. En vivo o grabada.					Fusión musical	Música electroacústica
16:00							
17:00	Historia de la música mexicana					Jazz en el CNM	Ópera
18:00	Aprende escuchando. Teoría musical						
19:00	Resumen noticiero músico cultural					Orquesta Sinfónica Nacional en directo	Música experimental
20:00	Entrevistas con personajes de la música mexicana						
21:00	Egresados del CNM. Orquestas, ensambles y solistas						
22:00							
23:00	Música para dormir. Playlist de música mexicana						



RADIO CONSERVATORIO CONVOCATORIA

La Secretaría de Cultura convoca a la comunidad conservatoriana que tenga entre sus objetivos la difusión de la academia y la música mexicana, a presentar sus proyectos radiofónicos para la recién creada Radio Conservatorio. Podrán participar alumnos y docentes activos del Conservatorio Nacional de Música (CNM).

JUSTIFICACIÓN

El Conservatorio Nacional de Música tiene entre sus objetivos la formación de profesionales de la música, desde intérpretes y compositores, hasta investigadores y académicos. Al ser una institución dedicada a la educación artística, genera una gran cantidad de material cultural, cuya finalidad es la difusión dentro de la sociedad mexicana. Al contar con su propia radio, el CNM podrá dar salida a las múltiples expresiones de su comunidad y servirá de retroalimentación para acrecentar el nivel artístico y académico. Asimismo, el público en general tendrá la oportunidad de consumir contenidos de gran calidad.

OBJETIVO

Construir la programación grabada de Radio Conservatorio con proyectos que promuevan al Conservatorio Nacional de Música, su acervo y la música en México. Asimismo, que difundan las actividades académicas y artísticas de la institución y el país. Los programas se transmitirán por Internet.

CONTENIDOS

Áreas temáticas:

1. Música de conservatorianos. Repertorio de alumnos, docentes y exalumnos. Espacio para todas las academias.
2. Historia de la música mexicana.
3. Introducción a la música.
4. Música nueva de compositores vinculados al CNM.
5. Noticiero de artes vinculado a la música en México.
6. Teoría o crítica musical.
7. La música para niños y niñas.

BASES

La convocatoria se abrirá a partir del 26 de abril de 2017 y la fecha límite de recepción será el 31 de mayo de 2017.

1. Se deberá enviar el proyecto al siguiente correo: cnm@inba.gob.mx (se acusará de recepción).
Con el siguiente contenido:
 - Nombre del proyecto
 - Responsable del proyecto:
 - Nombre completo y datos de contacto
 - En caso de ser varios los integrantes del proyecto, designar a un responsable
 - Datos curriculares
 - Credencial escaneada
 - Sobre el proyecto:
 - Área temática en la que se participa
 - Objetivos del proyecto
 - Importancia del tema (impacto social y académico)
 - Público meta
 - Duración y periodicidad del proyecto (duración máxima de 30 minutos, mínimo de 6 programas pre-producidos)
 - Estructura y género radiofónico (presentar escaleta o guion radiofónico)
 - Requerimientos materiales y humanos

2. Los proyectos serán evaluados por el Consejo Directivo y el Consejo Consultivo (consejo evaluador), con base en los contenidos del proyecto y los objetivos de esta convocatoria. La decisión del consejo evaluador será inapelable.
3. Una vez evaluados y seleccionados los proyectos susceptibles de formar parte de la programación, estos pasarán a la etapa de producción y grabación de programas piloto, asesorados por Radio Educación.
4. Los proyectos seleccionados serán integrados a la programación de la siguiente manera:
 - A. El día, duración y horario de transmisión serán definidos por el consejo evaluador, de acuerdo a la estructura de la carta programática, así como de los recursos materiales y humanos disponibles.
 - B. Los derechos de autor, en su aspecto patrimonial, de los productos radiofónicos seleccionados serán de la titularidad del INBA, respetando los derechos de sus autores, en términos de la Ley Federal de Derechos de Autor.
 - C. Los programas estarán al aire por lo menos durante un cuatrimestre. Los primeros 4 meses el Consejo evaluará si es pertinente que se continúe su transmisión.
 - D. Los participantes en los proyectos seleccionados no recibirán remuneración alguna durante el desarrollo y transmisión de sus productos radiofónicos.
 - E. Los proyectos radiofónicos se incorporarán a la programación en cuanto exista la disponibilidad de espacio dentro de la carta programática.
5. Los concursantes deberán apegarse al Código de Conducta de las Alumnas y los Alumnos del INBAL, Código de Derechos y Obligaciones Académicas del Personal Docente del INBAL y al Código de Ética y de Conducta del INBAL.
6. Los proyectos deberán ser incluyentes con una perspectiva de derechos humanos que permita el respeto de todas las personas. Aplica para cualquier tema.
7. El listado de los proyectos radiofónicos seleccionados se publicará el 14 de mayo de 2017 en la página de Internet del CNM.
8. El Consejo se reserva el derecho de solicitar a los participantes información adicional sobre sus proyectos.
9. Aprobada la propuesta, los responsables deberán firmar una carta responsiva aceptando los puntos de la presente convocatoria, así como las reglas de operación de Radio Conservatorio; y manifestar bajo protesta que es o son los creadores del proyecto.
10. No se podrán utilizar los productos radiofónicos para su transmisión en otras emisoras, sin autorización previa por escrito en común acuerdo con los participantes seleccionados y las instituciones involucradas.
11. El consejo evaluador y las instituciones involucradas tienen la facultad de cancelar el programa si se infringe en los puntos previamente estipulados.
12. Cualquier asunto no previsto en esta convocatoria será resuelto por el consejo evaluador y las instituciones involucradas.

Informes: 8647-5390 extensión 3463
*Si estás interesado en participar y requieres mayor información para la creación de un proyecto radiofónico, inscríbete a las asesorías en: cnm@inba.gob.mx

Ciudad de México a 26 de abril de 2017.



Imagen Radio Conservatorio



Bibliografía

1. Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. FCE. México, 2004. 1103 pp.
2. Alcudia, Mario, Et. Al. *Nuevas perspectivas sobre los géneros radiofónicos*. Fragua. Madrid, 2008. España, 2008. 210 pp.
3. Barbier, Patrick. *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*. Paidós. Barcelona, 2005. 206 pp.
4. Bellinghausen, Karl. *El Conservatorio Nacional de Música. una institución de 150 años*. Página web del Conservatorio Nacional de Música. México 2016.
5. Bellinghausen, Karl. *Melesio Morales: catálogo de música*. CONACULTA, INBA, CENIDIM. México, 1999. 99 pp.
6. Bitrán, Yael y Miranda, Ricardo, editores. *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. Teoría y Práctica del Arte/Ríos y raíces, CONACULTA, INBA, CENIDIM. México, 2002. 224 pp.
7. Bouchard, Gérard. *Génesis de las naciones y culturas del Nuevo Mundo*. Fondo de Cultura Económica. Primera edición en español, México, 2003. 612 pp.
8. Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. ERA. México, 1980. 223 pp.
9. Camacho, Lidia. *La imagen radiofónica*. McGraw-Hill Interamericana Editores. México, 1999. 132 pp.
10. Campos, Rubén M. *Juventino Rosas y la música popular de su época*. Anales del Museo Nacional de México, Número 1. Acervos del Museo Nacional de Antropología INAH. México, 1945. 337 – 353 pp.
11. Carpentier, Alejo. *Ensayos. Obras completas volumen 13*. Siglo XXI editores. México, 1990. 400 pp.
12. Carredano, Consuelo. *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*. CONACULTA, INBA, CENIDIM. México, 2000. 208 pp.
13. Castells, Manuel. *La era de la información. El poder de la identidad*. Vol II. Siglo XXI. México, 1999. 496 pp.
14. Cebrián Herreros, Mariano. *La radio en internet: de la ciberadio a las redes sociales y la radio móvil*. La Crujía. Buenos Aires, 2008. 294 pp.
15. Chávez, Carlos. *Escritos periodísticos (1916 – 1939)*. El Colegio Nacional. México, 1997. 346 pp.
16. Chávez, Carlos. *Obras 3. Escritos periodísticos (1950 – 1975) Varia (1932 – 1977)*. El Colegio Nacional. México, 2014. 452 pp.

17. Contreras Soto, Eduardo. *Silvestre Revueltas en escena y en la pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*. CONACULTA, INBA, CENIDIM, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 2012. 461 pp.
18. Contreras Soto, Eduardo. *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*. Teoría y Práctica del Arte/Ríos y raíces, CONACULTA, INBA, CENIDIM. México, 2000. 106 pp.
19. Cortez, Luis Jaime. *Favor de no disparar sobre el pianista*. Teoría y Práctica del Arte/Ríos y raíces, CONACULTA, INBA, CENIDIM. México, 2000. 237 pp.
20. Cuesy, Silvia L. *Carlos Chávez. Grandes protagonistas de la historia mexicana*. Planeta DeAgostini. México 2002. 160 pp.
21. Díaz Cervantes, Emilio y R. de Díaz, Dolly. *Ponce. Genio de México. Vida y época (1882 – 1948)* Volumen 2. Instituto de Cultura del Estado de Durango. México, 2013. 342 pp.
22. Díaz Cervantes, Emilio y R. de Díaz, Dolly. *Ricardo Castro, genio de México*. Gobierno del Estado de Durango, Instituto de Cultura. México 2007. 238 pp.
23. Díaz Núñez, Lorena. *Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez*. CONACULTA, INBA, CENIDIM. México, 2003. 225 pp.
24. Diez de Urdanivia, Fernando. *Carlos del Castillo. Herald de Bach en México*. INBA, LUZAM, 2006. 256 pp.
25. Dultzin Dubin, Susana. *Sociología de la música y educación musical*. Biblioteca musical mínima. Tomo 4. México, 2010. 173 pp.
26. Dultzin, Susana compilación. *Historia social de la educación artística en México. La educación musical en México (Nivel profesional)*. Conservatorio Nacional de Música/Escuela Nacional de Música. Coordinación General de Educación Artística, SEP - INBA. México, 1982. 72 pp.
27. García Ascot, Jomí. *Con la música por dentro*. UNAM. México, 2006. 199 pp.
28. Giménez, Gilberto. *Cultura, identidad y procesos de individualización*. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. México, 2010. 14 pp.
29. Goldman, Shifra M. *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos del siglo XX*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, INBA. Colección Al margen. México, 2008. 734 pp.
30. González, María Ángeles y Saavedra, Leonora. *Música mexicana contemporánea*. Fondo de cultura económica. México, 1950. 244 pp.
31. Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Culural Change*. Blackwell. Estados Unidos, 1990. 388 pp.

32. Heterofonía. *Revista de investigación musical* núm. 130-131. CENIDIM. México enero-diciembre de 2004. 216 pp.
33. Heterofonía. *Revista de investigación musical* núm. 143. CENIDIM. México julio-diciembre de 2010. 216 pp.
34. Jiménez Martín, Silvia. *La creatividad de los informativos radiofónicos. Pauta para elaborar informaciones atractivas*. Fragua. Madrid, 2008. 240 pp.
35. Kahan, Salomón. *Bosquejos Musicales*. Editorial Independencia. México, 1957. 387 pp.
36. Kaplún, Mario. *Producción de programas de radio, el guion, la realización*. Ediciones CIESPAL. Ecuador, 1999. 253 pp.
37. Liceaga, Eduardo. *Mis recuerdos de otros tiempos. Obra póstuma*. Arreglo, preliminar y notas por el doctor Francisco Fernández del Castillo. Talleres Gráficos de la Nación. México, 1949. 276 pp.
38. López Moreno, Roberto. *Crónica de la música de México*. LUMEN. Argentina, 2001. 304 pp.
39. Maya, Aurea, selección, introducción, notas y hemerografía. *Melesio Morales (1838 – 1908) Labor periodística*. CENIDIM. México, 1994. 217 pp.
40. Máynez Champion, Samuel. *Un siglo y medio de Conservatorio*. 7 partes. Revista Proceso. Julio a septiembre del 2016.
41. Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio, coordinadores. *La música en los siglos XIX y XX*. CONACULTA. México, 2013. 600 pp.
42. Morales, Melesio. *Mi libro verde de apuntes e impresiones*. CONACULTA. México, 1999. 230 pp.
43. Moreno Rivas, Yolanda. *Historia mínima de la música clásica mexicana*. Editorial Patria. México, 1990. 119 pp.
44. Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. Un ensayo de interpretación”. UNAM. México 1995. 257 pp.
45. Moreno, Salvador. *Detener el tiempo. Escritos musicales*. CENIDIM, INBA, 1996. 223 pp.
46. Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1994. 296 pp.
47. Picún, Olga. *Archivo musical. Jacobo Kostakowsky*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 2003. 179 pp.
48. Quirarte, Vicente. *Fundada en el tiempo*. Difusión Cultural UNAM. México, 2014. 236 pp.
49. Ramírez Grajeda, Beatriz, coordinadora. *De identidades y diferencias. Expresiones de lo imaginario en la cultura y la educación*. UAM. México, 2007.

50. Romo Lizarraga, Ramón. *Silvestre Revueltas, músico y compositor*. Memorias de la Academia Mexicana de la Historia. Tomo LIII, 2012.
51. Salazar, Adolfo. *La música. Como proceso histórico de su invención*. Breviarios, Fondo de cultura económica. México, 1953. 326 pp.
52. Siegmeister, Elie. *Música y Sociedad*. Siglo XXI. México, 1987. 107 pp.
53. Somolinos, Juan. *La "Belle Époque" en México*. SEP/SETENTAS. México, 1971. 148 pp.
54. Stokowski, Leopold. *Música para todos nosotros*. Espasa-Calpe. España, 1954. 204 pp.
55. Treviño, Blanca Estela. *La vida en México (1812-1910)*. INBA, Universidad Autónoma de Nuevo León, Editorial Jus. México, 2010. 389 pp.
56. Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México*. Fondo de cultura económica. México, 1993. 210 pp.
57. Varios autores. *150 años de educación musical en México*. Libro de aniversario. Conservatorio Nacional de Música. Secretaría de Cultura, INBA y Conservatorio Nacional de Música, 2016. 224 pp.
58. Varios autores. *Cultura Musical*. Revista mensual patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música. México 1936-1937. Reimpresión facsimilar, septiembre de 1993 por el CENIDIM. 300 pp.
59. Varios autores. *Historia comparada de las Américas. Sus procesos independentistas*. Siglo XXI editores. México, 2010. 781 pp.
60. Varios autores. *Imágenes del mexicano*. INBA – CONACULTA – Centre for Fine Arts, Brussels. 2009. 462.
61. Varios autores. *Música de la Independencia a la Revolución*. Revista Artes de México. Número 97. México, 2010. 80 pp.
62. Varios autores. *Otras armas para la Independencia y la Revolución. Ciencias y humanidades en México*. Fondo de cultura económica. México, 2010. 311 pp.
63. Varios autores. *Revista del Conservatorio No. 2*. Conservatorio Nacional de Música. México, 1962. 36 pp.
64. Varios autores. *Revista Musical Mexicana No. 5*. México, 1942. 20 pp.
65. Vitoria, Pilar. *Producción radiofónica, técnicas básicas*. Trillas. México, 2006. 124 pp.