

# Elementos folclóricos en la música mexicana del periodo nacionalista

Leonardo Hernández Cano  
Profesor Joel Almazán Orihuela

Facultad de Música, UNAM

junio de 2020

## Resumen

La incorporación de elementos folclóricos a las tendencias modernistas es una característica importante de la música del periodo nacionalista mexicano. En este trabajo se describen mecanismos particulares mediante los cuáles se dio esta incorporación.

## Introducción

La obra de los exponentes del nacionalismo musical mexicano –Chávez, Revueltas, Moncayo, por mencionar algunos– ha sido objeto de extensos análisis desde una variedad de perspectivas. Una de estas perspectivas se ocupa de describir la influencia de elementos folclóricos y los mecanismos de incorporación a la música académica <sup>1</sup>, algo abordado de diversas formas por autores como Caldwell (1996), Hernandez (2015), Kolb (2016) y Madrid (2003).

En este ensayo exploramos mediante ejemplos los mecanismos de incorporación de elementos folclóricos a la música del periodo nacionalista mexicano, contestando parcialmente preguntas como: ¿podemos describir el resultado de este proceso utilizando las herramientas simbólicas de la teoría musical?, ¿qué se perdió en la traducción del material folklórico a la música de concierto? o ¿cómo sucedió el proceso de traducción?

El resto de este documento está estructurado de la siguiente forma: primero se da un panorama cultural histórico para ubicar el contexto en el que se da la

---

<sup>1</sup>Por música académica nos referimos a la llamada «música culta», que involucra «aquellas tradiciones musicales que implican consideraciones estructurales y teóricas avanzadas, así como una tradición musical escrita».

práctica que planeamos analizar, luego se describen con ejemplos algunos rasgos estilísticos importantes de diferentes propuestas del nacionalismo musical mexicano. Se agrega un apéndice resumiendo la biografía de Carlos Chávez.

## Contexto

El renacimiento y barroco novohispanos marcan necesariamente el inicio de la integración de elementos folclóricos –específicamente elementos indígenas– a otras corrientes de música. La música de la Nueva España seguía en su mayor parte el marco estético de su contraparte europea y la poca integración que hubo se dio en ejemplos como el de los *guineos* –villancicos en los que se imitaba el hablar de los esclavos africanos– o el ocasional uso del náhuatl en misas por compositores como Gaspar Fernández.

Escribimos esa historia con nombres como Hernando Franco, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Francisco López Capilla, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya e Ignacio de Jerusalem y Stella; todos ellos maestros de capilla. Durante esa etapa el mayor halago que podrían recibir era que su música se escuchaba como la de sus contrapartes Europeas. La conexión entre las prácticas musicales novohispanas y los dispositivos compositivos del periodo nacionalista es tenue.

Para que se de un verdadero movimiento nacionalista hace falta que se desarrolle la identidad nacional, lo cuál sucedió durante el conflictivo siglo XIX mexicano. Luego del proceso de Independencia y de que los franceses fueran derrotados, fue en 1872 que una multitud se reunió en el Palacio Nacional para darle un último adiós a Benito Juárez, ya en ese entonces considerado héroe nacional. El año siguiente el Congreso lo declaró benemérito de la patria y determinó fijar su nombre en letras de oro en el salón de sesiones del Congreso de la Unión además de erigir monumentos en su honor. Así es como se inició la construcción centenaria del mito de Juárez como símbolo nacionalista<sup>2</sup>.

Es ahí, en el siglo XIX, cuando identificamos los primeros eventos que apuntan al nacionalismo mexicano en la música. Como un primer ejemplo podemos mencionar la interpretación por parte del celista alemán Maximilian Bohrer de *Carnaval de México*, una colección de sones populares en el año de 1844. La ópera de esos años ayudó a formar la identidad mexicana como parte del mundo occidental<sup>3</sup>. Figuras como Melesio Morales y Cenobio Paniagua son representantes de esta etapa. En décadas posteriores la presencia de los elementos

---

<sup>2</sup>Escoto, 2008.

<sup>3</sup>Saavedra, 2008, p. 2.

folclóricos continuó incrementando y llevó a la creación de la *orquesta típica* en el año de 1884 para tocar *aires nacionales*, además de bailes europeos como el vals y la polca<sup>4</sup>.

Para la década de 1890 la música de salón tenía muchas influencias, no sólo europeas, si no que géneros como la *Habanera* llegaron a oídos mexicanos. La «música trivial» era una forma de pasar el rato. Ricardo Castro, quizá el penúltimo gran músico mexicano romántico si se considera a Manuel M. Ponce estaba en su apogeo. Castro, alumno de Melesio Morales, estrenaría en 1896 su ópera *Atzimba* cuyo tema es la conquista de Michoacán.

Pasando al siglo XX se tiene que mencionar al presidente Álvaro Obregón, que permitió a José Vasconcelos, citando a Cristopher Domínguez Michael, convertirse «en el primer editor de la nación, en el guardián del patrimonio nacional y...el director del gusto estético de las masas»<sup>5</sup>, lo cuál fomentaría el desarrollo del nacionalismo. Para 1921 Vasconcelos juntó a muralistas como Diego Rivera y José Clemente Orozco y a músicos como Carlos Chávez y Julián Carrillo para hacer obras nacionalistas<sup>6</sup>.

## Ponce

Dada la evolución de la identidad nacional no es sorprendente que sea precisamente la música del folclor mestizo, no solamente la prehispánica, la que funciona como semilla para la música nacionalista<sup>7</sup>. De hecho es la canción mestiza la que nos da uno de los primeros ejemplos de nacionalismo musical mexicano.

Manuel M. Ponce era un profesor conocido del Conservatorio Nacional cuando inició la revolución, promoviendo conciertos de Debussy, nombrado director del Conservatorio Nacional de Música cuando Ricardo Castro Herrera dejó el puesto en 1906. Para 1912 estaba escribiendo ensayos y dirigiendo conciertos donde se manifestó su deseo de crear un cuerpo de música nacionalista<sup>8</sup>.

Si nos viéramos obligados a señalar una sólo figura como padre del nacionalismo mexicano una primera elección sería Ponce, siendo el *Concierto para Piano y Orquesta* de 1914 una obra importante en el desarrollo de su estilo nacionalista<sup>9</sup>. El mismo año publicó *Canciones Mexicanas*, en donde usa melodías

---

<sup>4</sup>Hernandez, 2015, p. 27.

<sup>5</sup>Madrid, 2000, p. 90.

<sup>6</sup>Madrid, 2000, p. 90.

<sup>7</sup>Hernandez, 2015, p. 24.

<sup>8</sup>Gibson, 2008, p. 5.

<sup>9</sup>Hernandez, 2015, p. 29.

populares como material temático, limitándose a «subordinar su armonización al objetivo de ubicar la canción folclórica mexicana en un ambiente apropiado, expresando mediante la técnica romántica de piano su carácter musical, poético y atmosférico»<sup>10</sup>.

Debido al tratamiento instrumental, temático y armónico, las piezas en *Canciones Mexicanas* guardan cierto semejanza con la *lied* romántica, pero a diferencia de «uniones perfectas entre poesía y música [como] *Im wunderschönen Monat Mai*»<sup>11</sup> de Schubert o *Verborgenheit* de Hugo Wolf, Ponce tomaría tanto el texto como la melodía de temas populares y se encargaría de enfatizarlas y apoyarlas con el piano (ver figuras 1 y 2). Al hacer esto, Ponce despoja las canciones de su carácter e intención original, encerrándolas en la vitrina de la música romántica de concierto, pero el resultado es accesible para oídos acostumbrados a la tradición europea.

Inicialmente el público no mostró mucho interés en los arreglos de Ponce pero para la década de 1920 eso cambiaría. En esa década Ponce se encontraba en Nueva York donde la música mexicana, incluida la de Ponce, estaba en auge<sup>12</sup>. Los intérpretes latinos frecuentemente vestían atuendos mexicanos y el apoyo a la música mexicana en general venía tanto de la comunidad latina como de neoyorquinos adinerados sin raíces latinas<sup>13</sup>. Dado el panorama no sorprende que los arreglos de Ponce hayan gozado de cierto nivel de exposición y se volvieran populares. Ponce también escribiría en esta etapa otras composiciones, pero siempre apegándose en general a su lenguaje romántico como en su *Sonata para Violoncelo y Piano* de 1922.

Ese apego a la música romántica de piano cambió cuando Ponce regresó a México, pues «se sentía ahora incómodo con la reducción de lo propio a un género, cuya esencia, en su opinión, era más bien italiana»<sup>14</sup>. Quizá por ello su música se transformó cuando comenzó a colaborar con el guitarrista Andrés Segovia, iniciando desde su primer concierto en 1928. En ese entonces era difícil detectar algún rasgo nacionalista en la música de Ponce, y cuando su música nueva se interpretaba incluso llegaba a agruparse con la de compositores españoles que interpretaba Segovia<sup>15</sup>. De esa etapa obtenemos obras más complejas donde Ponce muestra su factura compositiva, por ejemplo sus *Thème varié et finale*.

---

<sup>10</sup>Hernandez, 2015, p. 29.

<sup>11</sup>Parsons, 2004, p. 135.

<sup>12</sup>Gibson, 2008, p. 58.

<sup>13</sup>Gibson, 2008, pp. 63-64.

<sup>14</sup>Kolb, 2011, p. 49.

<sup>15</sup>Gibson, 2008, p. 75.

1 **Andante, molto espressivo**

A la\_o ri - lla de\_un pal -

3 mar, yo vi-de\_u-na jo-ven be - lla, - su bo-qui-ta de co -

5 ral, sus o - ji - tos dos es - tre - llas.

Figura 1: A la orilla de un palmar, arreglo de Ponce.

1 **Langsam, zart**

*p*

*Ad.*

5 *p*

Im wun - der-schö-nen Mo-nat Mai, als

8

al - le Knos - pen spran - gen, da

Figura 2: Im wunderschönen Monat Mai, lied de Schubert.

Segovia era inmensamente popular pero cuando se hablaba de su música se hablaba de su interpretación y no de la música que Segovia tocaba de Ponce, la cuál no recibía demasiado cuidado<sup>16</sup>. A esto hay que sumarle eventos como la presentación de *Preludes* en 1932 por la *Philadelphia Orchestra*<sup>17</sup>: la orquesta estrenaría dos semanas después H.P. de Carlos Chávez, joven compositor mexicano que gozaba de gran popularidad y cuya música incluía la búsqueda modernista, y la emoción de la comunidad por la obra de Chávez opacó la de Ponce, la cuál recibió poca atención.

Si bien el estilo de Ponce más adelante evolucionaría y se alejaría de la tradición romántica, en la primera etapa su aportación a la vanguardia parece ser más ideológica que estilística. En esos años no planteó nuevas propuestas y mostró una influencia tímida de las tendencias modernistas, pero aún así no es casualidad que algunas de las primeras composiciones de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas sean arreglos de canciones<sup>18</sup>. Todo eso hace que Ponce sea considerado el padre del nacionalismo musical mexicano y aunque su música era medianamente popular a la fecha se interpreta con relativa frecuencia, tanto nacional como internacionalmente.

## Chávez

Carlos Chávez no es ajeno a descripciones como «el compositor más poderoso, influyente y transformador en la historia de México»<sup>19</sup>. Parte de esta importancia viene de su rol como figura pública, y parte de su rol como compositor y maestro. Desde sus composiciones modernistas de los 20s (por ejemplo *Energía* de 1925 y H.P. terminada en 1932) hasta exploraciones como *Tambuco* en 1961, la relación de Chávez con el nacionalismo fue múltiple.

Un ejemplo clásico de nacionalismo mexicano es su *Sinfonía India* de 1936. La obra incluye instrumentos indígenas de percusión como tambor indio, tlalpanhuéhuatl, jícara de agua, güiro, maracas, sonaja de arcilla, sonaja de metal, raspador, tenábaris y teponaztli. Apuntan notas ofrecidas por la Secretaría de Cultura que «en ausencia de los originales, pueden ser sustituidos por sus equivalentes contemporáneos»<sup>20</sup> –quedando dudas de cuáles son considerados sus «equivalentes contemporáneos»–.

---

<sup>16</sup>Gibson, 2008, p. 76.

<sup>17</sup>Gibson, 2008, p. 77.

<sup>18</sup>Gibson, 2008, p. 42.

<sup>19</sup>Hernandez, 2015, p. 30.

<sup>20</sup>Secretaría de Cultura, 2020.

Por ejemplo, analicemos la sección donde se presenta el segundo tema, en la marca de ensayo **27** de la edición de Schirmer. La melodía principal –tomada de los Yaquis de Sonora<sup>21</sup>– la lleva el clarinete primero, mientras que el clarinete segundo hace un contrapunto. El tambor tenor toca un ritmo que es también material temático, dado que se desarrolla. Debemos notar la yuxtaposición de dos contra tres: el clarinete y el tambor subdividen cada pulso en dos y tres respectivamente (ver figura 3). El material se desarrolla de la siguiente forma: la melodía se repite, a veces adornada; en cada repetición la instrumentación cambia, tanto el instrumento que toca la melodía como los que lo acompañan, y en cada repetición más instrumentos entran a escena; el contrapunto se convierte en un soporte armónico, mientras que el patrón rítmico inicial se fragmenta y distribuye en las percusiones. La armonía es diatónica y corresponde a Mi bemol mayor, pero no es desarrollada como en la tradición europea del periodo de práctica común: evita la función de dominante, restringiendo el movimiento armónico a I-vi<sub>7</sub>-IV-ii<sub>7</sub>-I-ii<sub>7</sub>-I durante toda la sección. La sección llega a su punto climático justo antes de la marca de ensayo **43**, donde toda la orquesta se divide para tocar la melodía y el contrapunto sin percusiones, las cuales son reemplazadas por trompetas en los últimos compases.

El resultado del ejercicio de Chávez es una obra de espíritu honesto, en el sentido de que busca enaltecer el material indígena sobre el cuál está construida. Vemos que Chávez emplea algunas herramientas de la música europea –armonía diatónica, contrapunto, técnicas de orquestación– pero aquí, a diferencia del caso de Ponce, pretenden estar subyugadas al material indígena. No podemos olvidar que estas aspiraciones de Chávez no dejan de estar ancladas en el paradigma centro-europeo que tanto criticaría: escribir las melodías indígenas en una partitura europea sin pensar que se están «juzgando civilizaciones no-occidentales con los parámetros occidentales»<sup>22</sup> muestra la ingenuidad del compositor.

## Carrillo

Podemos poner a Julián Carrillo como ejemplo de las muchas voces que en este periodo que se acercaban y alejaban del proyecto nacionalista de diferentes formas. Carrillo, compositor mexicano que regresó de Alemania en 1904, fue acusado por Chávez de mero imitador de los modelos europeos; pero Carrillo comprendía «la idea de transculturización como parte fundamental en el

---

<sup>21</sup>Longoria y Ortíz, 2014, p. 6.

<sup>22</sup>En relación a la musicología comparada de Guido Adler, Madrid, 2000, p. 97.

**27 Allegreto cantabile** ♩ = 80

The musical score consists of six staves. The top two staves are for Clarinet in B-flat (Clarinete en Mi♭) and Clarinet in B-flat (Clarinete en Sib). The third staff is for Tenor Drum (Tambor tenor). The bottom three staves are for Clarinet in B-flat (Cl. Mi♭), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), and Tenor Drum (Tmb. tnr.). The music is in 2/4 time and features several triplet markings. Dynamic markings include *f cantando* and *mf*.

Figura 3: Melodía (y su contrapunto) y patrón rítmico indígenas en *Sinfonía India* de Chávez.

desarrollo de la cultura mexicana, ya que entiende a los mexicanos como una cultura mestiza capaz de transformar la cultura dominante “recibida”<sup>23</sup>, situación que caracteriza la música del periodo nacionalista. Bromeando uno puede conjeturar que la animosidad de Chávez fue alentada por un episodio de 1921 cuando Carrillo era director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ese año le pidió José Vasconcelos a Carrillo la orquesta para que pudiera ensayar una obra de Chávez. Carrillo recuenta en sus memorias:

Hizo Chávez en aquella ocasión más de veinte ensayos sin lograr poder dirigirla. Su torpeza era manifiesta; un muchacho con medianos conocimientos lo hubiera logrado en dos ensayos.

Molesto ante la pérdida de tiempo que ello representaba para la orquesta le dije: «mire jovencito, creo que sería más práctico que primero estudiara un poco la dirección y luego siguiera con su obra».<sup>24</sup>

En buena parte de su música temprana la influencia alemana es indiscutible<sup>25</sup>, pero Carrillo también aportaría su visión del camino que habría de seguir la música en este periodo.

<sup>23</sup>Madrid, 2003, p. 80.

<sup>24</sup>Madrid, 2000, p. 107.

<sup>25</sup>Por ejemplo en su *Sinfonía 1*, como analiza Madrid (2003).

*Preludio a Colón* –quizá su más famosa obra– está construida sobre el concepto del *microtono*<sup>26</sup> y para el escucha representa una propuesta fresca, no solo alejada de los estilos folclóricos mexicanos, sino alejada en lo general de la música académica de su época, incluso de las exploraciones modernistas que estaban de moda. El pensamiento de Carrillo tiene una cercanía ideológica al del alemán Arnold Schoenberg, quien propuso en su *Harmonielehre* que la armonía y conceptos como disonancia eran valorados únicamente como producto de un sistema estético particular, y veía al dodecafonismo<sup>27</sup> como el medio apropiado para explorar las posibilidades que se abrían bajo este paradigma. Por su parte, Carrillo ubicó su teoría microtonal como la consecuencia de un proceso que para él inició en la monofonía del siglo IX y llevó a la armonía cromática de principios del siglo XX, lo cuál desvela una mirada eurocentrista. Aún más, su teoría «no nació del estudio de sistemas musicales no occidentales, sino que fue el resultado de una reflexión teórica pura basada en una mirada historicista de la tradición musical occidental»<sup>28</sup>. Esta cercanía se hizo física cuando se llegó a tocar la obra de Carrillo al lado de la de Schoenberg (ver figura 4a).

No es de sorprender que en un análisis meramente sonoro de su *Preludio a Colón* podría concluirse que Carrillo se mantendría al margen del movimiento nacionalista pero este no fue el caso. ¿Cómo es entonces que ubicamos a Carrillo como parte del movimiento nacionalista musical? Carrillo, contemporáneo y compatriota de Chávez, participó en el movimiento nacionalista de dos formas. La primera es como contrapeso cultural: Carrillo era un músico con lazos al régimen porfiriano que fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1918 y del Conservatorio Nacional en 1920, tuvo alcance internacional, por ejemplo, con reseñas de sus conciertos en Nueva York publicadas en muchos periódicos<sup>29</sup> y fue criticado públicamente por Chávez. La segunda es siendo influido él mismo por las tendencias nacionalistas, las cuáles, mediante los tours de las orquestas típicas y la actividad de compositores como Guty Cárdenas y Tata Nacho<sup>30</sup>, levantaron un interés en el arte folclórico mexicano en Nueva York. El interés fue aprovechado –quizá o quizá no de forma intencional– por Carri-

---

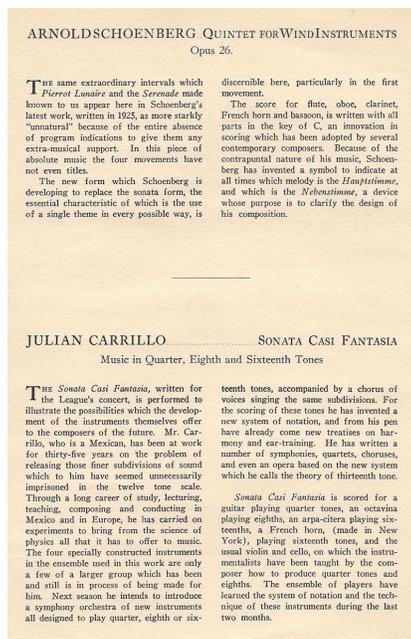
<sup>26</sup>En la práctica occidental se suele dividir cada octava en doce partes equidistantes (en escala logarítmica) llamadas semitonos. Un microtono es un sonido cuya frecuencia fundamental no corresponde a una de estas doce partes, o dicho de otra forma, el microtonalismo es el uso de intervalos más pequeños que un semitono.

<sup>27</sup>El dodecafonismo es un sistema de composición que busca que los doce sonidos de la escala cromática suenen con la misma frecuencia, preservando entre ellos un orden fijo en el tiempo.

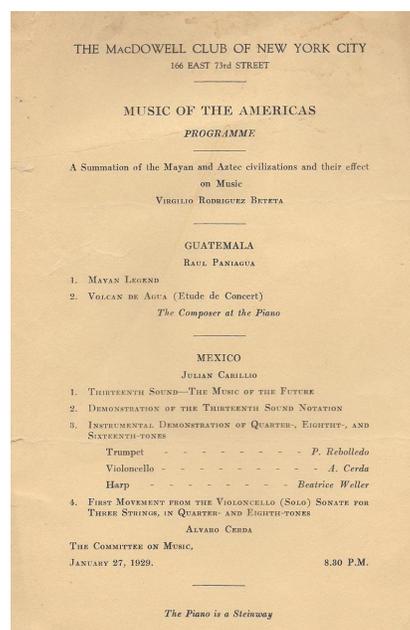
<sup>28</sup>Madrid, 2000, p. 96.

<sup>29</sup>Gibson, 2008, p. 82.

<sup>30</sup>Gibson, 2008, p. 74.



(a) Programa con Schoenberg.



(b) Programa exotista.

Figura 4: Dos programas donde se tocaron obras de Carrillo<sup>31</sup>.

llo con su material promocional a menudo haciendo énfasis en su origen mexicano, incluso un concierto donde se tocó su música prometiendo «un resumen de las civilizaciones Maya y Azteca y su efecto en la música» (ver figura 4). Esto en mi opinión es evidencia suficiente de que la influencia nacionalista llegó hasta la partitura de Carrillo: el título *Preludio a Colón* no es meramente una referencia a lo novedoso de su teoría musical, sino que busca aprovechar las tendencias exotistas impulsadas en parte por el movimiento nacionalista.

Una última nota de interés es relativa a la instrumentación de *Preludio a Colón*. Al momento de escribir esto, las páginas de Wikipedia de *Preludio a Colón*<sup>32</sup> y del guitarrón<sup>33</sup> mencionan que el guitarrón fue usado por Carrillo en esta composición, lo cuál no resulta claro y presentaré evidencia que parece contradecirlo. Primero está la edición inicial publicada en 1944 por *New Music* y comentada por Carrillo, quien firma con fecha de 1934. En esta versión la instrumentación la constituyen: flauta en cuartos de tono, soprano en cuartos de tono, violín en cuartos de tono, guitarra en cuartos de tono, arpa sin anotación adicional y octavina en octavos de tono (ver figura 5). Es esta última la

<sup>32</sup>*Preludio a colón* [Page Version ID: 934327341]. En: *Wikipedia*. Page Version ID: 934327341. 2020, 5 de enero. Consultado el 14 de junio de 2020, desde [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Preludio\\_a\\_Col%C3%B3n&oldid=934327341](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Preludio_a_Col%C3%B3n&oldid=934327341).

<sup>33</sup>*Guitarrón mexicano* [Page Version ID: 961096587]. En: *Wikipedia*. Page Version ID: 961096587. 2020, 6 de junio. Consultado el 14 de junio de 2020, desde [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Guitarr%C3%B3n\\_mexicano&oldid=961096587](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Guitarr%C3%B3n_mexicano&oldid=961096587).

**Poco lento** ♩=69

Flauta 4os de tono

Violín 4os de tono

Octavina 8os de tono

pizz.

ad libitum

*p* < > < > *pp* < > < >

Figura 5: Facsímil del primer sistema de la primera edición de *Preludio a Colón*.

que parece ser la causa de la confusión, pues es descrita como un bajo alterado por Gibson (2008, p. 99). Pero Gibson (2008, p. 98) también muestra una fotografía autografiada por Carrillo del grupo que interpretó su *Sonata Casi Fantasia* por primera vez donde se ve claramente que el instrumento es una octavina filipina, como se ve por sus doce cuerdas y sus tamaño. Para verificar si Carrillo cambió esto después de esa primera edición consulté la subtitulada «Version III» por la editorial francesa *Editions Jobert* en 1969, la cuál marca la instrumentación como sigue: soprano en cuartos de tono, flauta, violín primero, violín segundo, alto y violoncelo en octavos de tono, arpa en dieciseisavos de tono y guitarra en cuartos de tono; además de ya no usar el sistema de notación original de Carrillo. Es decir, en esta versión la filipina ya no figura en la instrumentación. Podría ser que el cambio fue para acomodar ensambles que no tienen una octavina en octavos de tono pero en la edición no se comenta al respecto. Lo que sí se puede confirmar es que no hay registro en los documentos consultados del uso del guitarrón pero sí de la octavina filipina.

## Revueltas

Mientras estaba en Estados Unidos Silvestre Revueltas no había mostrado interés en que su música ganara la etiqueta de mexicana, pero una vez que éste llega a México súbitamente se ocupa de ello, quizá como respuesta a «presión social de un medio obsesionado con la postulación musical de una identidad nacional»<sup>34</sup>. Cita Kolb (2011) a Yolanda Moreno Rivas: «A Revueltas no le preocupaban los torturantes problemas de los músicos nacionalistas: la utilización del material autóctono y la creación de un arte nacional»<sup>35</sup>. Esto sería una sorpresa para quién sepa de Revueltas únicamente que es considerado uno de

<sup>34</sup>Kolb, 2011, p. 51.

<sup>35</sup>Kolb, 2011, p. 74.



Figura 6: «Lero, lero» en *Janitzio*.

los gigantes del nacionalismo mexicano musical. Aún así, quizá sin intención, Revueltas nos da algunos ejemplos importantes de integración de elementos folclóricos en *Janitzio* de 1933.

Siempre se cita lo que escribió Revueltas de *Janitzio*:

Janitzio es una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también pongo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos pro-turismo.

Intrigante, el sentido del humor del compositor no termina ahí. Kolb (2011) nos habla del «escucha nacional», el que consume la música de “tarjeta postal” y aplaude furiosamente *Janitzio* sin darse cuenta de que es blanco de un albur»<sup>36</sup>. Y es que si prestamos aunque sea un poco de atención se vuelve claro que Revueltas está parodiando las tendencias nacionalistas.

En su análisis de *Janitzio* Kolb (2011) nota los recursos literarios empleados por Revueltas (ver cuadro 1) para construir su burla al pintoresquismo nacionalista. El resultado es un falso pastiche<sup>37</sup> polifacético lleno de significado y simbolismo. El significado es la burla al pintoresquismo nacionalista, el símbolo son las tonadas folclóricas y las múltiples caras son la fachada nacionalista y el albur musical.

<sup>36</sup>Kolb, 2011, p. 286.

<sup>37</sup>Falso por que, de acuerdo con Kolb (2011), las melodías que componen al pastiche deberían «ligarse entre sí de manera orgánica, con transiciones sutiles que pasan desapercibidas», y en *Janitzio* más que unir las separan.

Con Brio  $\text{♩} = 80$

9

Oboe I, II

*mf*  
*espressivo*

Corno en Fa I

Trompeta en Do I

Cuerdas

*ff* *pizz.* *p*

*ff* *pizz.* *p*

7

Ob. I, II

*sordina*

Cor. Fa I, II

Tpt. Do I

*pp* *pp*

Cdas.

*solo sul ponticello*

The image displays a page of a musical score for the piece 'Janitzio'. It features five systems of staves. The first system includes Oboe I, II; Horn in F I; Trumpet in D I; and a grand staff for the strings (Cuerdas). The Oboe part begins with a circled measure number '9' and contains a melodic line with slurs and accents. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *mf* *espressivo* for the oboe, and *ff* and *p* for the strings. The second system includes Oboe I, II; Horn in F I, II; Trumpet in D I; and the string grand staff. The Oboe part continues with slurs and accents. The strings play a similar rhythmic pattern. Dynamic markings include *pp* for the horns and trumpets, and *solo sul ponticello* for the strings. The score is in 3/8 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Figura 7: Melodía en terceras con contrapunto disonante en *Janitzio*.

Recurso	Descripción	Resultado
<i>mimesis</i>	«Repetición a manera de burla».	Cita del «lero, lero, candelero», melodía infantil usada en México de burla (ver figura 6). Cita de melodías folclóricas ensuciadas con notas ajenas a la armonía (ver figura 7).
<i>hiperbole</i>	«Exageración, fragmento que rebasa el límite superior normal de una voz»	Notas disonantes en registros y dinámicas extremos.
<i>antitheton</i>	«Expresión de ideas contrarias u opuestas por medio de elementos musicales contrastantes»	Encadenamiento abrupto e incongruente de melodías. Interrupción de sensación folclórica abrupta mediante el cambio del lenguaje armónico e instrumental.
<i>exclamatio</i>	«Salto melódico inesperado», «expresión en forma exclamativa»	«Una suerte de “mentada de madre”, propiciada por la tuba» <sup>38</sup> . (Combinando con <i>mimesis</i> ) Onomatopeyas, como la de una balacera y un rebuzno.
<i>dubitatio</i>	«Incertidumbre sobre el curso que tomará el movimiento musical»	La primera sección está llena de sorpresas, lo cuál genera incertidumbre. Luego, la sección intermedia rompe en buena medida esa organización y forma un discurso más homogéneo, lo cuál es una sorpresa en sí.
<i>suspensio</i>	«Interrupción, retardación o detención del discurso musical»	Interrupciones de las melodías, transiciones que separan en lugar de unir.

Cuadro 1: Recursos literarios en *Janitzio*.

<sup>38</sup>Kolb, 2011, p. 271. El gesto se encuentra después de 2:10 en la versión de la *Orquesta Sinfónica de Xalapa dirigida por Carlos Prieto*. Yo diría que más que «una suerte de», es una completa.

Profundicemos en el idioma nacionalista de *Revueltas con Ocho por Radio* también de 1933, cuyo nombre sale de que la obra fue comisionada para ser transmitida por radio. Nota Brennan (2020) que «en el momento del encargo, los músicos disponibles para el proyecto eran dos violinistas, un violoncelista, un contrabajista, un clarinetista, un fagotista, un trompetista y un percusionista»<sup>39</sup>. En la partitura consultada las percusiones incluyen platillos, maracas, e «*indian drum*»<sup>40</sup>.

Todos los instrumentos menos el fagot, el violoncelo y el contrabajo son tradicionales en la música mexicana pero incluso estos funcionan para crear una sonoridad folclórica. El ensamble de *Ocho por radio* presenta muchas oportunidades para construir sonoridades que aprovechó *Revueltas*: el contrabajo llega a funcionar de guitarrón, el fagot canta, y no le fue difícil acercarse al sonido del mariachi con el resto del ensamble.

Pero así como en *Janitzio*, de nuevo en *Ocho por radio* está *Revueltas* «parodiando satíricamente el pintoresquismo nacionalista, y “acorralando” a éste dentro de un marco modernista»<sup>41</sup>. Al describir musicalmente la primera sección de *Ocho por Radio* (ver cuadro 2) nos damos cuenta de que su tema principal no es la música folclórica. En lugar de ponerla al frente y al centro como lo haría Chávez en su *Sinfonía India*, *Revueltas* ocupa la música folclórica únicamente como material temático<sup>42</sup> y su obra trata sobre la exploración modernista.

---

<sup>39</sup>Brennan, 2020.

<sup>40</sup>Así está marcado en la partitura consultada pero una incursión en Internet nos permite ver que a veces se emplea una caja para sustituirlo.

<sup>41</sup>Kolb, 2011, p. 292.

<sup>42</sup>Con material temático nos referimos al material musical que se desarrolla y es central en la composición.

Compás	Descripción
1-7	La trompeta toca una fanfarria introductoria que no es material temático.
8-14	Los violines presentan una melodía (llamémosla MA) en terceras. Se consigue un ambiente folclórico por el uso de las maracas, la yuxtaposición de $\frac{3}{4}$ contra $\frac{6}{8}$ (llamemos al juego con el metro R0), y la melodía por terceras. El <i>pizzicato</i> del contrabajo en este contexto nos recuerda al sonido del guitarrón. Revueltas escribe la melodía del violoncelo en el registro del violín, y además escuchamos que Revueltas hace otra elección particular: usa al violoncelo para crear intervalos disonantes, por ejemplo el de novena menor entre el do sostenido y el re del violoncelo y violín segundo respectivamente (llamemos R1 a este recurso de agregar notas disonantes). De no ser por eso, la tonalidad sería un sol mayor típico con una periodo de dos frases con cadencias I-V y V-I. Sólo se escucha una vez el periodo.
15-19	Se rompe abruptamente el tejido (llamemos a este recurso R2). Se usan frases cortas con notas ajenas a la armonía, evitando cualquier tipo de inercia que el material hubiera generado.
20-23	Se promete al escucha una tonada en La mayor con sabor mexicano en el clarinete. La melodía, con un ritmo en $\frac{5}{8}$ y orquestada con <i>pizzicato</i> en las cuerdas, contrasta con MA. Notemos que la melodía corresponde a la primera frase de un periodo que queda incompleto. Esta melodía es un fragmento de MB (más abajo).
24-26	De nuevo se rompe la expectativa con los mismos recursos de melodías fragmentadas ajenas a la armonía (R2).
27-34	Los violines hacen una melodía (llamémosla MB) en Si bemol mayor y el violoncelo usa nuevamente R1. Pero esta vez el tejido es un poco más complejo, pues el violoncelo y el contrabajo gozan de una autonomía mayor con respecto a la melodía principal, ya no subordinados al rol de acompañantes. Se usan dosillos para yuxtaponer  con  . La melodía forma un periodo completo. Los alientos no tocan.
35-37	Los alientos cambian abruptamente el lenguaje armónico y rítmico (R2).

- 38-46 Se presenta MB en periodo completo pero variada y en  $\frac{5}{8}$ , con un cambio a  $\frac{3}{8}$  de un compás. También se cambia totalmente el color instrumental: el violín primero hace acordes en *pizzicato* <sup>43</sup> y al violín segundo le escriben notas ajenas utilizando un patrón rítmico, lo cuál es una variación de R1 que presenta un patrón rítmico (llamemos a este patrón P1). El violoncelo y el contrabajo de nuevo funcionan como parte de la sección rítmica y al yuxtaponerlos con rítmico del violín segundo se crea una estructura rítmica que inicialmente suena como a la que se encuentra en el son, pero varía y se vuelve más compleja (R0).
- 47-52 El fagot toca MB en periodo completo. Lo acompañan ocasionales notas ajenas a la armonía (R1) que toca el resto del ensamble, el contrapunto entre los violines y frases cortas en clarinete y trompeta.
- 53-57 El violoncelo y el contrabajo tocan MB una vez más, en *f*, la trompeta tocando una melodía acompañante <sup>44</sup>. El clarinete hace un acompañamiento con el ritmo del primer compás de la melodía (fragmento de MB). Los violines tocan P1 que había tocado primero el violín segundo con notas ajenas (R1), y revueltas pide al violín primero que toque en la cuarta cuerda aunque toque el material en otro registro, lo que hace que se conserve parte del color. Los violines tocan el patrón con anotaciones explícitas para organizarlo en grupos de dos octavos, resultando en un desfase que interactúa con la organización del resto del ensamble (R0). Este es el punto de mayor complejidad sonora.

---

<sup>43</sup>Estos acordes son, naturalmente, rasgueados. Es en pocas grabaciones donde se consigue el efecto que muy probablemente buscaba Revueltas: el de una guitarra rasgueada como se toca en los mariachis. Una grabación donde sí se consigue es la de **OFUNAM dirigida por Iván López Reynoso** el 17 de noviembre de 2013. Una grabación donde no se consigue es la de **Los Angeles Philharmonic New Music Group dirigida por Esa-Pekka Salonen**.

<sup>44</sup>La melodía de la trompeta es sencilla, consiste de notas de acorde y acentúa el patrón rítmico de MB, además la dinámica es *mf*. Por ello pienso que está subordinada a MB tocada por el violoncelo y contrabajo, que es material temático y está escrita en *f*. Pero en las grabaciones consultadas, por ejemplo la de **Orquesta Sinfónica de Xalapa dirigida por Miguel Carlos Prieto** en 2004, la parte de trompeta se toca como principal y la de los violines se baja de intensidad. La trompeta se ajusta más naturalmente al rol principal y probablemente la decisión interpretativa se hizo para reducir la complejidad sonora del pasaje, pero Revueltas escribió esto con toda la intención: el pasaje está justo antes del clímax de la sección.

- 58-64 Variación de M1 en los violines. A esta se le yuxtapone P1 en el violoncelo. Los alientos acompañan con un tejido contrapuntístico. Todos están en *f*, menos los violines que están en *ff*. Como la primera vez que se presentó M1, se junta  $\frac{3}{4}$  con  $\frac{6}{8}$ . Durante el pasaje todos los instrumentos tocan al mismo tiempo. Las variaciones rítmicas se mantienen al mínimo, la única adición siendo la trompeta que toca quintillos al inicio. Este es el punto climático de la sección <sup>45</sup>.
- 65-78 El protagonista es una melodía en el clarinete seguido de un contrapunto entre la trompeta y el fagot. Las melodías consisten de fragmentos tomados de MB. Se emplea nuevamente el acompañamiento con notas ajenas (R1), formando un ritmo asincopado que proviene de P1. Esta la conclusión (en el sentido argumentativo) de la sección: una vez que el proceso de de-construcción del material temático concluye Revueltas nos presenta con un «a esto llegamos».
- 79-81 Cierre abrupto de la primera sección (R2).

Cuadro 2: Estructura de la primera sección de *Ocho por radio*.

<sup>45</sup>La función de este pasaje como punto climático es clarísima en la partitura: es el único punto donde todos los instrumentos tocan al mismo tiempo, todos están escritos en *forte* o *fortissimo*, Revueltas incluso les escribe reguladores crecientes, es el *ritornello* (a falta de una palabra más apropiada) al material inicial (MA) y además la importancia del pasaje es acentuada por un compás anacrúsico. Pero en las interpretaciones revisadas (por ejemplo, todas las antes citadas) la intensidad de esta sección no le hace justicia a la partitura y se queda en una intensidad «elegante», cuando –para mi– es claro que Revueltas quiere un instante de desenfreno.

Hay además otro argumento para convencer a los futuros directores de *Ocho por radio* de que este pasaje debe tocarse *con tutta forza*, pero este involucra la estructura tripartita A-B-A' de toda la obra. En A' lo que sería la repetición de este pasaje ( marca de ensayo 25 ) se toca en *pizzicato* en el violoncelo y el contrabajo y sin tiempo fuerte, consiguiendo una intensidad sonora mucho menor a la del pasaje en A. Luego ( marca de ensayo 27 ) Revueltas pone un momento de suspenso como anticipando una coda. ¡Esta coda sería el pasaje con al menos toda la intensidad que pidió en A, pero Revueltas ocupa R2 y termina la obra abruptamente! Entonces, tocar el pasaje con toda la intensidad que marca Revueltas en A es más coherente con los recursos que emplea en la obra, pues es evidente que Revueltas cuenta con que esperemos ese momento de nuevo pero en su *revueltismo* decide sorprendernos y omitirlo. Si no se toca con la intensidad marcada ésta función se pierde y la obra pierde un elemento interesante.

Etiqueta	Descripción
M1	Melodía por terceras que se tocan los violines.
M2	Melodía usada para la mayor parte del desarrollo de la primera sección.
P1	Patrón rítmico usado para introducir notas ajenas y juegos con el metro.
R0	Recurso del juego con el metro.
R1	Recurso del uso de notas disonantes sobre un contexto tonal.
R2	Recurso de la ruptura abrupta del material temático y tejido instrumental.

Cuadro 3: Resumen de los materiales y recursos importantes de la primer sección de *Ocho por radio*.

Desde un punto de vista del texto referencial Kolb (2011) señala que Revueltas está citando muchos fragmentos de música folclórica «mencionándolos sólo de paso»<sup>46</sup>, pero desde un punto de vista estrictamente musical este no es el caso: todo el desarrollo temático de la primera sección de *Ocho por radio* es en base a sólo dos melodías usando sólo unos pocos recursos (ver cuadro 3).

Nuestro análisis nos permite concluir lo que afirmamos antes: *Ocho por radio* no trata de la música folclórica, sino de la exploración modernista. En nuestro ejemplo de la primera sección el desarrollo se trata de enrarecer el material original con recursos disonantes, cambiando frecuentemente el metro y haciendo cambios abruptos. Es verdad, se escuchan combinaciones métricas de la música mexicana, pero éstas son el medio para el fin de la variedad rítmica. Tampoco se nos permite disfrutar mucho tiempo de las sonoridades folclóricas, sino que se nos hace apreciarlas únicamente en relación a las secciones de corte disonantes. También el desenlace de la sección es importante. No llegamos a una resolución temática épica como en las grandes sinfonías románticas, sino que el desenlace consiste de combinar todos los elementos que surgieron de la de-construcción del material original. En conclusión Revueltas nos hace apreciar no el material (folclórico) sino el método (modernista).

<sup>46</sup>Kolb, 2011, p. 297.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Requinto and Guitarra in 6/8 time, with a tempo of 108. The Requinto part is in the treble clef and features a steady eighth-note pattern. The Guitarra part is in the bass clef and features a more complex, syncopated pattern. The second system is for Rqnt. and Gtn. in 3/4 time. The Rqnt. part is in the treble clef and features a steady eighth-note pattern with triplets. The Gtn. part is in the bass clef and features a steady eighth-note pattern with triplets.

Figura 8: Transcripción de un fragmento improvisatorio por un grupo veracruzano (2:58, «El Buscapíes - Son jarocho sureño», 2012). En los primeros dos compases el guitarrón sugiere  $\frac{6}{8}$  y el patrón melódico en la guitarra es ambiguo. Los siguientes dos se organizan en  $\frac{3}{4}$  en el guitarrón. En el sexto compás el requinto hace un cambio claro a  $\frac{3}{4}$ .

## Moncayo

La ambigüedad del metro permea la música mexicana de muchas formas. Para describirla tomaremos de ejemplo al son jarocho. Parte del aspecto improvisatorio del son jarocho es el juego con el *compás*. Este término –*compás*– extiende el homónimo de la tradición europea para abarcar al ritmo armónico y a la armonía en sí. El musicólogo Dan Sheehy escribe que

el *compás* puede referirse a la unidad más pequeña de ritmo métrico y armónico que cuando se repite una y otra vez, desde tres hasta cientos de veces, forma la base del son<sup>47</sup>.

El «juego» se da cuando los ejecutantes cambian la organización de las regiones métricas en el *compás*, para lo cuál emplean recursos como la acentuación en los rasgeos y el fraseo en las melodías. Típicamente se emplea el término *sesquialtera* –literalmente *seis que altera*– para referirse esta ambigüedad, pero no describe por completo el fenómeno resultante.

Una primera consecuencia es que es común que los metros de  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{3}{4}$  estén sonando al mismo tiempo (ver figura 8). A esto hay que sumarle que muchos de los patrones de rasgeo y arpeggio son ambiguos, es decir, sin contexto no pueden asignarse definitivamente a uno de los dos metros; pero el contexto está cambiando constantemente y por ello la melodía cambia de organización conforme se re-contextualiza, algo que menciona Jáuregui (2010) hablando del

<sup>47</sup>Hernandez, 2015, p. 100.

The image shows a musical score for three instruments: two Horns (Cornos) and one String section (Cuerdas). The music is in a key of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as 126. The Horns part is written in a treble clef and consists of two staves. The String section is written in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, accents, and dynamics like *pp* and *pizz. p*.

Figura 9: Sesquialtera en Huapango. Las cuerdas tocan en  $\frac{6}{8}$  pero los cornos en  $\frac{3}{4}$ , así como a veces se yuxtaponen esos metros en los conjuntos jarocho.

«complejo compás de *El buscapiés*, caracterizado por el juego de desfase entre la música instrumental y la voz»<sup>48</sup> de la versión de Son de Madera.

En palabras de Sheehy, «la síncopa y ambigüedad rítmica a menudo penetran al son jarocho a tal grado que los puntos de referencia métricos principales serían difusos de no ser por las secciones que delinear el ritmo armónico»<sup>49</sup>. Más que yuxtaponer varios metros, el *compás* del son jarocho es más grande que que las partes que lo componen y abarca muchos matices entre los metros de  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{3}{4}$ .

Para incorporar la ambigüedad del metro del son jarocho, en lugar de adoptarla tal cuál, Moncayo escoge descomponerla y seleccionar dos de sus características. La primera es la yuxtaposición de  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{3}{4}$ , la cuál adopta tal cuál desde los primeros compases de *Huapango* (ver figura 9). La segunda es el cambio en el fraseo, la cuál ocupa como un elemento estructural en los cambios de sección. En este arreglo de tres sones –que se volvería una de las piezas más grabadas e interpretadas del periodo nacionalista– Moncayo se olvida de toda la sutileza y ambigüedad que hay en el *compás* del son jarocho, así como del aspecto improvisatorio, pero esto permite que el tejido musical sea claro.

## Galindo

Otro ejemplo de incorporación de la ambigüedad del metro está en la canciones de Blas Galindo<sup>50</sup>, por ejemplo *Corazón disperso*. En esta pieza se toma el

<sup>48</sup>Jáuregui, 2010, p. 404.

<sup>49</sup>Hernandez, 2015, p. 100.

<sup>50</sup>Caldwell, 1996.

1

Soprano  
Te\_es - ca-pas de no-che\_y dí - a, con la lu - na\_o con el

Alto  
Te\_es - ca-pas de no-che\_y dí - a, con la lu - na\_o con el

Tenor  
Te\_es - ca-pas de no-che\_y dí - a, con la lu - na\_o con el

Baritone  
Te\_es - ca-pas de no-che\_y dí - a, con la lu - na\_o con el

5

S.  
sol, con la lu - na\_o con el sol, con la lu - na\_o con el sol.

A.  
sol, con la lu - na\_o con el sol, con la lu - na\_o con el sol.

T.  
sol, con la lu - na\_o con el sol, con la lu - na\_o con el sol.

Bar.  
sol, con la lu - na\_o con el sol, con la lu - na\_o con el sol.

Figura 10: Sesquialtera modificada en *Corazón disperso*, y cambios en el metro.

habitual recurso de la sesquialtera pero se modifica, acortando el metro binario a  $\frac{3}{8}$  para luego combinarlo a  $\frac{3}{8}:\frac{2}{8}$  (ver figura 10).

Una generación más joven que Chávez<sup>51</sup>, Galindo tocaba desde que era niño. Posiblemente participó en la Guerra Cristera que involucró a su natal Jalisco pues nunca lo negó aunque dijo que su participación no afectó su vida musical<sup>52</sup>.

A sus 18 años en 1928 Galindo estaba empleado como Maestro de Coro en una iglesia local. Su iniciativa era tremenda, no lo detenía la falta de educación formal. Por ejemplo, dado que no sabía leer música improvisaba durante las misas. También inició una banda de alientos aún sin saber tocar ninguna,

<sup>51</sup>Hernandez, 2015, p. 36.

<sup>52</sup>Caldwell, 1996, p. 11.

en su lugar se dedicó a encontrar de oído cómo tocar las notas del piano para luego enseñarle a los integrantes<sup>53</sup>. Luego de viajar a la Ciudad de México y volverse alumno de Chávez en 1932 consiguió gracias a Chávez oportunidad de presentar su música en conciertos y entabló amistad con José Pablo Moncayo y otros alumnos de Chávez, con quienes se reunía frecuentemente para compartir ideas<sup>54</sup>.

En 1940 escribió *Sones de Mariachi*, una obra que se volvió emblemática del nacionalismo mexicano y una de las más tocadas y grabadas de ese periodo. Igual que *Huapango* de Moncayo es un arreglo de tres sones. Luego de eso Chávez le consiguió becas para estudiar en Estados Unidos. Fue nombrado Maestro en Composición, el título más alto que podía otorgar el Conservatorio Nacional, en 1944.

Desde que Chávez lo hizo director del Conservatorio de Música en 1947 mantuvo el puesto hasta 1960, cuando el Instituto Nacional de las Bellas Artes le otorgó una beca para que pudiera dedicarse únicamente a la composición<sup>55</sup>. Su estilo musical se encontraba en evolución. En 1959 escribió su *Sinfonía 2* que, si bien incluye sus referencias a la *mexicanidad*, ya no se basa en la mera cita de tonadas folclóricas. Para 1973 escribe su *Concertino para guitarra eléctrica y orquesta*, donde se vuelve patente la dedicación a la exploración de la composición. Dejó obras inconclusas a su muerte en 1993<sup>56</sup>.

## Conclusión

Hemos confirmado que el periodo nacionalista mexicano no puede entenderse como una única propuesta estática, sino que es un proceso dinámico; y que este a su vez consiste de las aportaciones de compositores que se encontraban en evolución. Tampoco había un marco estético sobre el cuál todos trabajaran ni una propuesta ideológica a la cuál todos se suscribieran. Escuchar y analizar la variedad de aportaciones nos ayuda a apreciar la riqueza musical que había en esta etapa.

La evolución del nacionalismo incluye las *Canciones Mexicanas* de Manuel M. Ponce, sucesor de Ricardo Castro como director del Conservatorio Nacional, estrenadas en 1914; *Preludio a Colón* de Julián Carrillo en 1922, que participó como una contrapropuesta; *Janitzio* y *Ocho por radio* del Revueltas de 1933,

---

<sup>53</sup>Caldwell, 1996, p. 12.

<sup>54</sup>Caldwell, 1996, p. 17.

<sup>55</sup>Hernandez, 2015, p. 81.

<sup>56</sup>Hernandez, 2015, p. 82.

donde se plasma el nacionalismo como medio y no como fin; la *Sinfonía India* de Chávez de 1936 donde el nacionalismo es el fin; y pasa en su punto álgido por *Sones de mariachi* y *Huapango* de 1940 y 1941 respectivamente: los himnos de Galindo y Moncayo.

Para la década de 1960 el panorama musical estaba cambiando y los compositores buscaban los elementos folclóricos con más sutileza. Por ejemplo, en 1959 Galindo escribió su *Sinfonía 1* que, si bien incluye sus referencias a la *mexicanidad*, ya no se basa en la mera cita de tonadas folclóricas. Otro ejemplo lo da Chávez en su *Tambuco* de 1964 donde los elementos folclóricos dejan de ser *tema* y se convierten de nuevo en *elemento*. Estos músicos darían paso a las propuestas de Mario Lavista, Julio Estrada y Arturo Márquez, por mencionar a algunos de sus primeros sucesores.

Un análisis más detallado del periodo incluiría los quehaceres musicales del resto de América Latina y la llamada «música popular» mexicana, además de las muchísimas propuestas en el resto del mundo; pero en este documento el lector se conformará con los ejemplos de incorporación de elementos folclóricos que se revisaron (ver cuadro 4).

Elemento original	Mecanismo de integración	Resultado
Melodías mestizas	(Ponce, <i>Canciones Mexicanas</i> , 1914) Uso de melodías folclóricas como material temático sin modificación sustancial	Melodías folclóricas al estilo de la <i>lied</i> romántica
Mito del descubrimiento del Nuevo Mundo	(Carrillo, <i>Preludio a Colón</i> , 1922) Referencia y cita no-sonora en la partitura	Título que refiere al descubrimiento del mundo indígena
Estilo de temas musicales mestizos	(Revueltas, <i>Janitzio</i> , 1933) Parodia en un falso pastiche	Notas ajenas, recursos onomatopéyicos y otros elementos de burla musical

Estilo de temas musicales mestizos	(Revueltas, <i>8 por radio</i> , 1933) De-construcción del material folclórico y desarrollo con recursos modernistas	Mezcla de estilos mexicanos enrarecidos con recursos modernistas como los intervalos disonantes y la yuxtaposición de lenguaje tonal con no tonal.
Percusiones indígenas	(Chávez, <i>Sinfonía India</i> , 1936) Cita de patrones rítmicos en los instrumentos originales	Motor rítmico sobre el que se construye el resto de la instrumentación
Melodías indígenas	(Chávez, <i>Sinfonía India</i> , 1936) Cita de melodías indígenas como material temático	Condensación de la forma sinfónica con una sonoridad indígena, aderezada con recursos modernistas.
Ambigüedad entre $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$	(Moncayo, <i>Huapango</i> , 1941) Dos características son seleccionadas: la superposición de metros y el cambio de organización de regiones métricas	Superposición de $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$ mediante la orquestación y cambio en la organización métrica mediante el fraseo
Ambigüedad entre $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$	(Galindo, <i>Corazón disperso</i> , 1950) Uso de tres metros distintos para resaltar la división binaria y ternaria	Alternancia de $\frac{5}{8}$ , $\frac{3}{4}$ y $\frac{3}{8}$

---

Cuadro 4: Resumen de los mecanismos de integración.

## Biografía de Chávez

Chávez nació en 1899. Desde muy joven tomó clases de música y para 1912 estudiaba piano en el estudio de Ponce, con quién tocó *Clair de lune* en un concierto donde se interpreto música de Debussy<sup>57</sup>. A los 17 años Chávez y sus

---

<sup>57</sup>Hernandez, 2015, p. 30.

amigos crearon una revista cultural, *Gladios*, lo que le llevó a unirse al periódico *El Universal* en 1924. Chávez utilizaría esta posición para, entre otras cosas,

polemizar sobre sus colegas (a Schoenberg lo llamó aquí «germano cuadrado, con talento y sin genio, que hace música sin musicalidad»), para la reseña como corresponsal, para el comentario cultural o político (éste acompañando él mismo una campaña presidencial, hay que decir)<sup>58</sup>.

Sus amigos lo llevarían a ser el objeto de debates tan feroces que «ahora podría parecerme exagerada la forma en que respondía Halffter a la menor crítica de Chávez, ya fuera como compositor, ya como organizador o como director»<sup>59</sup>. Pero obviamente la vida pública de Chávez no se limitó a la prensa.

Quizá el encargo que le hizo José Vasconcelos de un ballet que se estrenó en 1921 fue su primera experiencia musical pública significativa, pero la carrera de Chávez apenas comenzaba. Gracias a sus dos viajes largos a Estados Unidos en 1922 y 1926 consiguió contacto con músicos modernistas e intelectuales izquierdistas<sup>60</sup>. Fue gracias a su participación social activa que consiguió conciertos y exposición a su música, además de conocer a músicos como Béla Bartók<sup>61</sup>. Durante estos dos viajes continuaba escribiendo en la prensa, por ejemplo una crítica a una teoría nueva y controversial del compositor Julián Carrillo en 1924<sup>62</sup>. También se aseguraba de que sus amigos en Nueva York supieran de su creciente reputación en la Ciudad de México<sup>63</sup>.

Fue por ello que su música llegó a su primera exposición internacional significativa, gracias a su amigo Edgar Varèse quién la incluyó en un concierto modernista en 1925. Pero en esta primera ocasión los críticos no notaron particularmente la aportación de Chávez, algunos ni la escucharon pues era la última del largo programa<sup>64</sup>.

Así es como durante esta etapa Chávez estaba ocupado con exploraciones modernistas, como su *Energía* de 1925 y *Danza de los hombres y las máquinas* de 1926 (que se convertiría en el último movimiento de *H.P* terminada en 1932) que buscan capturar los sonidos y espíritu de «*la máquina moderna*». Y es que aunque este último combine tonadas mexicanas con sonidos de máquinas, Chávez aún no estaba comprometido con su futuro programa nacionalista pues en las notas al programa menciona que las melodías «simplemente son parte de su

---

<sup>58</sup>Martínez, 2016.

<sup>59</sup>Ruiz Ortíz, 2000.

<sup>60</sup>Gibson, 2008, p. 129.

<sup>61</sup>Gibson, 2008, p. 148.

<sup>62</sup>Gibson, 2008, p. 87.

<sup>63</sup>Gibson, 2008, p. 132.

<sup>64</sup>Gibson, 2008, p. 136.

música, no una muestra de *mexicanidad*»<sup>65</sup>.

En 1928 se le otorga la dirección del Conservatorio Nacional, mismo año que funda la Orquesta Sinfónica Mexicana <sup>66</sup> la cuál dirigiría durante los próximos 20 años<sup>67</sup>. Chávez utilizaría esta orquesta para promover su programa nacionalista y regresar el favor a los músicos estadounidenses que lo apoyaron, montando obras de Copland, Cowell y Varèse en 1930<sup>68</sup>. Un año después el compositor mexicano Silvestre Revueltas, que en ese entonces era conductor de una orquesta en Alabama, fue invitado por Chávez para ser el director asistente de la Orquesta.

Para 1932 era maestro en el Conservatorio de José Pablo Moncayo, Salvador Contreras, Blas Galindo y otros compositores que se volverían importantes<sup>69</sup>. Antes de Chávez las clases de composición eran dogmáticas, y las inscripciones estaban en declive llegando al punto en que ningún alumno se graduó de composición. Con Chávez los números empezaron a crecer de nuevo y sus alumnos mostrarían gran agradecimiento por la labor de Chávez y las oportunidades que ésta les daría<sup>70</sup>.

En 1933 organizó el concierto donde se tocarían piezas de Galindo y Moncayo, entre otros estudiantes de su clase de composición<sup>71</sup>. El concierto se dio en el teatro Hidalgo y marcó la primera exposición pública para los compositores. Galindo y Moncayo se convertirían en favoritos de Chávez.

En 1934 renunció, reemplazado por Estanislao Mejía<sup>72</sup>, después de lo cuál Chávez continuaría escribiendo y aumentando de popularidad al mismo tiempo que participando con Henry Cowell organizando conciertos y una revista de música. Esto le garantizó una gran exposición internacional<sup>73</sup>.

Para 1937 ya gozaba de gran prestigio en Estados Unidos como director asistente y como compositor, y organizó un concierto en Bellas Artes donde comisionó a Moncayo, Contreras y Galindo a escribir arreglos de música folclórica<sup>74</sup>. Este fue un punto importante en sus carreras, pues de ahí en adelante su trabajo sería comisionado por la Orquesta Sinfónica o serían trabajos que ganan concursos de la Orquesta Sinfónica.

---

<sup>65</sup>Gibson, 2008, p. 143.

<sup>66</sup>El nombre fue cambiado a Orquesta Sinfónica de México en 1929

<sup>67</sup>Hernandez, 2015, p. 31.

<sup>68</sup>Gibson, 2008, p. 171.

<sup>69</sup>Hernandez, 2015, p. 47.

<sup>70</sup>Hernandez, 2015, p. 42.

<sup>71</sup>Hernandez, 2015, p. 52.

<sup>72</sup>Hernandez, 2015, p. 53.

<sup>73</sup>Gibson, 2008, p. 157.

<sup>74</sup>Hernandez, 2015, p. 57.

Durante la década de 1930 Chávez también jugaba un papel en seleccionar la música mexicana que se interpretaría en Estados Unidos<sup>75</sup>, además, era consultor de los músicos que querían tocar música mexicana y escribía sobre la vida musical mexicana<sup>76</sup>. Se volvió muy conocido en Estados Unidos y su gusto a menudo determinaba los programas de música mexicana y latina<sup>77</sup>.

En 1940 organizó un concierto en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, considerado como el punto cúlmine de la exposición de valores y símbolos mexicanos en Estados Unidos<sup>78</sup>. Para el concierto Chávez organizó una reconstrucción de flautas, tambores e instrumentos de aliento arqueológicos. En esta ocasión Chávez comisionó a Galindo, quien escribió *Sones de mariachi*<sup>79</sup>. El concierto tuvo tanto éxito que en 1941 organizó otro. Moncayo escribió *Huapango* para esta ocasión<sup>80</sup>. Estos dos trabajos fueron los más populares de la época y se convirtieron en una especie de himno nacionalista, serían los trabajos más tocados y más grabados de la música nacionalista mexicana y su popularidad, en especial de *Huapango*, a día de hoy no se ha desvanecido.

Chávez no paró de nutrirlos ahí, pues en 1941 y 1942 Chávez consiguió que Moncayo y Galindo se presentaran en Boston, exponiéndose a músicos como Aaron Copland y Edgar Varèse<sup>81</sup>. Luego en 1945, mientras era director artístico de la Orquesta Sinfónica, Chávez hizo a Moncayo director asistente. En 1947 Chávez fundó *Ediciones Mexicanas* con Moncayo, Galindo y otros dos colaboradores, una casa editorial que tenía como fin publicar y difundir su música y la de compositores mexicanos. El mismo año nombró a Galindo director del Instituto Nacional de las Bellas Artes<sup>82</sup>. En 1949 hizo a Moncayo director de la Orquesta Sinfónica Nacional<sup>83</sup>.

De la década de 1950 hasta la de 1970 Chávez tendría de nuevo una gran actividad en Estados Unidos, dando conferencias en universidades y organizando conciertos. Basta con ver una lista de sus composiciones para darse cuenta de que no dejó de escribir hasta su muerte en 1978.

Las carreras de Galindo y Moncayo fueron construidas por Chávez. *Sones de mariachi* y *Huapango* fueron los trabajos más populares del nacionalismo mexicano y se convirtieron en un símbolo del mexicanismo, y existen gracias

---

<sup>75</sup>Gibson, 2008, p. 77.

<sup>76</sup>Gibson, 2008, p. 78.

<sup>77</sup>Gibson, 2008, p. 80.

<sup>78</sup>Hernandez, 2015, p. 61.

<sup>79</sup>Hernandez, 2015, p. 62.

<sup>80</sup>Hernandez, 2015, p. 63.

<sup>81</sup>Hernandez, 2015, p. 68.

<sup>82</sup>Hernandez, 2015, p. 79.

<sup>83</sup>Hernandez, 2015, p. 75.

a Chávez. La actividad musical mexicana en el extranjero estaba regulada por Chávez, quien se convirtió en el rostro de la música mexicana en Estados Unidos. Chávez fue claramente uno de los personajes más importantes de la música en México.

## Referencias

- 8 x radio (8 por radio). (2004). Consultado el 18 de junio de 2020, desde [https://www.youtube.com/watch?v=q1XYP\\_shM3Y](https://www.youtube.com/watch?v=q1XYP_shM3Y)
- Brennan, J. A. (2020). Ocho por radio - Silvestre Revueltas (1899-1940). *Música en México*. Consultado el 18 de junio de 2020, desde <https://web.archive.org/web/20180211214028/http://musicaenmexico.com.mx/ocho-por-radio-silvestre-revueltas-1899-1940/>
- Caldwell, L. M. (1996). The partsongs of blas galindo dimas (1910-1993): The implications of nationalistic compositional techniques on the conductor's preparation and performance [Accepted: 2013-05-09T11:32:49Z Publisher: The University of Arizona.]. Consultado el 11 de junio de 2020, desde <https://repository.arizona.edu/handle/10150/290623>
- Carteles - Sonido 13. (s.f.). Consultado el 14 de junio de 2020, desde <https://web.archive.org/web/20190704181037/https://sonido13.com/index.php/carteles/>
- El Buscapiés - Son jarocho sureño. (2012). Rancho Luna Negra, Isla de Tacamichapan, Veracruz, México. <https://www.youtube.com/watch?v=xFxDh6G98M8>
- Escoto, A. S. D. (2008). Juárez: la construcción del mito, 25. [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/articulo%3A10359](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/articulo%3A10359)
- Gibson, C. T. (2008). The music of manuel m. ponce, julián carrillo, and carlos Chávez in new york, 1925-1932. Consultado el 14 de junio de 2020, desde <https://core.ac.uk/display/56105148>
- Guitarrón mexicano [Page Version ID: 961096587]. En: En Wikipedia. Page Version ID: 961096587. 2020, 6 de junio. Consultado el 14 de junio de 2020, desde [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Guitarr%C3%B3n\\_mexicano&oldid=961096587](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Guitarr%C3%B3n_mexicano&oldid=961096587)
- Hernandez, G. A., III. (2015, 13 de mayo). *Part II: Two Composers, Blas Galindo and Jose Pablo Moncayo: An Analysis of Two Works Written During the Height of Mexican Nationalism* (Tesis doctoral) [Publisher: Kent State

- University / OhioLINK]. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=kent1429230806](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=kent1429230806)
- Janitzio [Library Catalog: descargacultura.unam.mx]. (2009). Consultado el 18 de junio de 2020, desde <https://web.archive.org/web/20191016020213/https://descargacultura.unam.mx/janitzio-22706>
- Jáuregui, J. (2010). El son Mariachero de la Negra. *Revista de Literaturas Populares*, 1 y 2. <http://hdl.handle.net/10391/2833>
- Kolb, R. (2011). *Contracanto perspectiva semiotica obra temprana silvestre revueltas*. Consultado el 12 de junio de 2020, desde [https://www.academia.edu/5051991/Contracanto\\_Perspectiva\\_Semiotica\\_Obra\\_Temprana\\_Silvestre\\_Revueltas](https://www.academia.edu/5051991/Contracanto_Perspectiva_Semiotica_Obra_Temprana_Silvestre_Revueltas)
- Kolb, R. (2016). Sensemayá, entre rito, palabra y sonido. Consultado el 11 de junio de 2020, desde [https://www.academia.edu/5051928/Sensemay%C3%A1\\_entre\\_rito\\_palabra\\_y\\_sonido](https://www.academia.edu/5051928/Sensemay%C3%A1_entre_rito_palabra_y_sonido)
- Longoria, E. A. & Ortiz, G. (2014). *Carlos Chavez, Gabriela Ortiz, and Edna A. Longoria: evolving methods of incorporating indigenous and popular Mexican music* (Tesis doctoral) [ISBN: 9781321424225 OCLC: 904028244]. <https://pqdtopen.proquest.com/pubnum/1571461.html>
- Madrid, A. L. (2000). Modernismo, futurismo y kenosis: Las canciones de átropo según julián carrillo y carlos Chávez. *Heterofonía*. Consultado el 13 de junio de 2020, desde [https://www.academia.edu/2627812/Modernismo\\_futurismo\\_y\\_kenosis\\_las\\_canciones\\_de\\_%C3%81tropo\\_seg%C3%BA\\_n\\_Juli%C3%A1n\\_Carrillo\\_y\\_Carlos\\_Ch%C3%A1vez](https://www.academia.edu/2627812/Modernismo_futurismo_y_kenosis_las_canciones_de_%C3%81tropo_seg%C3%BA_n_Juli%C3%A1n_Carrillo_y_Carlos_Ch%C3%A1vez)
- Madrid, A. L. (2003). Transculturación, performatividad e identidad en la sinfonía no. 1 de julián carrillo. *Resonancias*. Consultado el 13 de junio de 2020, desde [https://www.academia.edu/2627801/Transculturaci%C3%B3n\\_performatividad\\_e\\_identidad\\_en\\_la\\_Sinfon%C3%ADa\\_No.\\_1\\_de\\_Juli%C3%A1n\\_Carrillo](https://www.academia.edu/2627801/Transculturaci%C3%B3n_performatividad_e_identidad_en_la_Sinfon%C3%ADa_No._1_de_Juli%C3%A1n_Carrillo)
- Marín López. (2016). Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales. *Revista de Musicología*, 39(1), 291. <https://doi.org/10.2307/24878550>
- Martínez, I. (2016). Carlos Chávez, crítico en El Universal. *El Universal*. Consultado el 18 de junio de 2020, desde <https://web.archive.org/web/20160920063846/https://confabulario.eluniversal.com.mx/carlos-chavez-critico-en-el-universal/>
- Parsons, J., ed. *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge Companions to Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. ISBN: 978-0-521-80027-3. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521800273>.

- Preludio a colón* [Page Version ID: 934327341]. En: En Wikipedia. Page Version ID: 934327341. 2020, 5 de enero. Consultado el 14 de junio de 2020, desde [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Preludio\\_a\\_Col%C3%B3n&oldid=934327341](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Preludio_a_Col%C3%B3n&oldid=934327341)
- Rivas, L. R. I. (2015). Hegemonía: Simurg, intelectuales, cultura y educación. <https://biblat.unam.mx/es/revista/culturales/articulo/hegemonia-simurg-intelectuales-cultura-y-educacion>
- Roche Bergua, I. D. (1996). *La forma sonata en la música mexicana del siglo XX para violín y piano de Juan Diego Tercero, Manuel Reyes Meave, Mario Kuri Aldana, Leticia Cuen y José Pablo Moncayo*. (Tesis doctoral). <http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02029a&AN=tes.TES01000243685&lang=es&site=eds-live>
- Ruíz Ortiz, X. (2000). Rodolfo Halffter - Más chavista que Carlos Chávez. *El Universal*. Consultado el 18 de junio de 2020, desde <https://web.archive.org/web/20200618012623/https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/7078.html>
- Saavedra, L. (2008). Staging the nation: Race, religion, and history in mexican opera of the 1940s. *The Opera Quarterly*, 23(1), 1-21. <https://doi.org/10.1093/oq/kbn018>
- Secretaría de Cultura. (2020, 12 de julio). Chávez, Carlos - *Sinfonía No. 2, Sinfonía india* | Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Consultado el 13 de junio de 2020, desde <https://web.archive.org/web/20200613230811/http://ofcm.cultura.cdmx.gob.mx/node/354>