

**UACM**

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

*Nada humano me es ajeno*

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

**COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**

**La vena clásica del bolero romántico**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADO EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL**

POR LA OPCIÓN DE TRABAJO RECEPCIONAL

PRESENTA:

**LUIS EYDER ROMÁN IBARRA**

DIRECTORA

**Dra. Judith Lorena Méndez Barrios**

Ciudad de México, mayo de 2017.

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

## Dedicatoria y agradecimientos

*A mi mamá, quien seguramente vio todo este proceso desde el cielo.*

*A mi padre y mis hermanos (Marco, Raúl y Juan) por haber contribuido poniendo cada grano de conocimiento desde hace tantos años.*

*Al buen Arnoldo, por habernos enseñado el bello arte de la ópera.*

*A Josete, por su invaluable ayuda.*

*A Rodrigo Castilla, por compartir la pasión musical y su generosa amistad.*

*A mi tío Jorge, a Pablo Dueñas, a Pável Granados, a Alejandra Flores, a Francisco Grijalva por compartirme su gran sabiduría musical y profesional.*

*A mis queridas profesoras (Marissa, Mireia, Susana Quiroz y Lorena) y al querido maestro Galdino por ser parte de un momento tan importante.*

*A esta, mi querida universidad, por haberme devuelto la pasión por el conocimiento, por haberme motivado tanto para volver a soñar y compartir.*

*A la vida, que me sigue dando tanto.*

*Se acabaron las Traviatas y los Rigolettos. Que nos perdonen los Verdis y los Donizettis, pero aquí los Curieles, los Laras y los Esperones son los de las poderosas.*

Chela Campos a Luis Aguilar, en la película *Del rancho a la televisión* (Rodríguez, 1952).

# Contenido

<b>Introducción</b> .....	- 5 -
Planteamiento general.....	- 6 -
Cuestionamientos generales y particulares.....	- 10 -
Estrategias metodológicas .....	- 11 -
Justificación .....	- 12 -
<b>Marco teórico</b> .....	- 13 -
Justificación del marco teórico .....	- 15 -
<i>La voz de América Latina desde México (o el Buen Tono de la Radio)</i> .....	- 16 -
Construcción del marco teórico .....	- 19 -
1. <i>Bordado musical entre los siglos</i> .....	- 19 -
2. <i>La música mexicana como entidad ecléctica</i> .....	- 25 -
3. <i>Las inquietudes de un nuevo siglo</i> .....	- 27 -
4. <i>Siglo XX, el puente entre los siglos</i> .....	- 29 -
<i>En busca de las raíces comunes en la creación local: Tangos, danzones y fox-trot en la antesala del bolero</i> .....	- 29 -
<i>México y el tango</i> .....	- 30 -
<i>El Fox-trot de la época azul y rosa</i> .....	- 34 -
<i>La transformación de la canción romántica</i> .....	- 36 -
<i>El bolero romántico, una derivación</i> .....	- 37 -
<i>Bel canto y bolero</i> .....	- 41 -
<i>Los cantantes y su formación, en torno al bolero romántico</i> .....	- 44 -
1. <i>Genaro Salinas, el Tenor de la voz de oro</i> .....	- 44 -
1.1. <i>Genaro Salinas, un prototipo de Miguel Fleta mexicano</i> .....	- 45 -
2. <i>Ana María Fernández, La Cancionera del estilo único</i> .....	- 46 -
3. <i>Hugo Avendaño, la última gran voz del bolero</i> .....	- 48 -
4. <i>Carmela Rey, transición de estilos</i> .....	- 49 -
5. <i>La formación académica, el maestro José Pierson</i> .....	- 50 -
5.1. <i>Jorge Negrete, un ejemplo obligado</i> .....	- 52 -
<i>Los casos particulares desde la creación</i> .....	- 54 -
1. <i>Agustín Lara, el Schubert mexicano</i> .....	- 54 -
<i>Va de retro (del Cinco Negro a la sala de conciertos)</i> .....	- 59 -
2. <i>María Grever, la Madona de la canción</i> .....	- 63 -
<i>Grever, un redescubrimiento pertinente</i> .....	- 65 -
3. <i>Gonzalo Curiel, Caminos de ayer</i> .....	- 67 -
<i>Curiel, los albores de un rescate sonoro</i> .....	- 69 -

4.	<i>Jorge del Moral</i> .....	- 71 -
	<i>Gabriel Ruiz y Consuelo Velázquez, un destino compartido</i> .....	- 73 -
5.	<i>Gabriel Ruiz, la innovación del bolero</i> .....	- 73 -
6.	<i>Consuelo Velázquez, epítome de dos categorías</i> .....	- 75 -
	<i>Dos casos atípicos de la creación: Mario Ruiz Armengol y Manuel Esperón</i> ...	- 78 -
7.	<i>Mario Ruiz Armengol, Mister Armonía</i> .....	- 78 -
8.	<i>Manuel Esperón, la viva imagen de la mexicanidad</i> .....	- 82 -
	<i>Esperón, un prototipo de Mahler cinematográfico</i> .....	- 83 -
	<i>A modo de colofón del marco teórico</i> .....	- 87 -
	<b>El estado del arte</b> .....	- 89 -
	<b>Sobre las voces profesionales.</b> .....	- 94 -
	Las respuestas a las preguntas .....	- 96 -
	<b>Conclusiones</b> .....	- 117 -
	<i>¿Cómo se plantea el bolero romántico (y su referente clásico) como patrimonio cultural?</i> .....	- 124 -
	<i>¿De qué manera se encuentra como patrimonio?</i> .....	- 124 -
	<i>¿Por qué es importante el bolero (con su referencia clásica) como patrimonio?</i> .-	126
	-	
	<i>De los estudios Op. 10 de Chopin a Agustín Lara y Los Tres Diamantes</i> .....	- 127 -
	<i>Educación: música clásica, boleros y patrimonio cultural, un panorama incierto.</i> .....	131 -
	Consideraciones finales .....	- 149 -
	Bibliografía.....	- 150 -
	Anexo .....	- 157 -

## Introducción

El proyecto educativo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México se finca en sus programas académicos innovadores, que son parte de una oferta educativa no existente en otras universidades del país. La carrera de Arte y Patrimonio Cultural, específicamente, se caracteriza por su enfoque multidisciplinario, para el estudio de la cultura y el arte a partir de diferentes miradas: la sociológica, antropológica, histórica, psicológica, económica, etcétera. Esto se hace constar en el plan de estudios y en los objetivos planteados para la carrera (UACM, s.f.).

Lo anterior se hace con la finalidad de construir un conocimiento de sólidas bases y de completa utilidad para la ciudadanía, puesto que se trata de explorar (a través de ese vasto campo de disciplinas) el propio patrimonio cultural con toda la carga simbólica que tiene para la sociedad misma. Con ello se pretende responder a las necesidades culturales de la ciudadanía. Con tan variadas herramientas metodológicas se vuelve posible y real hacer investigaciones prácticamente sobre cualquier tema de gestión de la cultura y el arte.

En este contexto de libertad temática, en el presente trabajo abordo un tópico fundamental en la construcción de la identidad cultural de México: la relación entre la música de concierto y la música popular de la década de los años treinta a los cincuenta del siglo XX.

Para algunos autores la historia de la relación entre la música culta y la música popular mexicana resulta ociosa (González Esteva, 2002, pág. 3). No obstante, el vínculo entre ambas categorías permite, en este estudio, *re-significar* el patrimonio sonoro de nuestro país al ahondar en sus raíces, experiencias estéticas y funciones identitarias. Es, en esencia, una recuperación y análisis del patrimonio cultural intangible. Se trata ante todo de una aproximación a la música desde el estudio del patrimonio y la gestión cultural. **No es un estudio de musicología o de historiografía musical.** De tal manera, los datos de este tipo que aparezcan en el trabajo, son meras referencias para sustentar este trabajo.

Es importante señalar que este estudio pretende (dentro de sus limitaciones) ser pionero en el estudio de la **música como objeto de investigación a partir del estudio de la gestión y el patrimonio cultural.** Me motivó para su creación en buena medida mi propia experiencia. Es decir, el hecho de haber vivido en contacto con numerosas grabaciones de diferentes tipos, me abrió la posibilidad de conocer, al menos en parte, las obras más renombradas del horizonte clásico y las del ámbito popular. Lo mismo el

contacto con el arte de la ópera durante mi juventud. En ese sentido, es importante decir que yo mismo fui testigo de los efectos de prácticas como la democracia cultural (la cual me permitió llegar a conocer una gran cantidad de obras clásicas) y por ende, los efectos potenciales de esa práctica en los ciudadanos.

Del mismo modo estuve inmerso en el más característico sonido de las canciones populares, las cuales, pese a lo precario de la tecnología con la cual fueron grabadas en aquellos tiempos, sobrevivieron al embate del tiempo. Fueron esos primeros contactos, ahora distantes en el tiempo, las semillas que me han permitido llevar a cabo esta investigación con gran entusiasmo. Este libro, es el resultado de mi experiencia como estudioso de materiales discográficos reunidos a lo largo de más de treinta y seis años. No veo un mejor momento para poner este conocimiento al servicio de nuestra universidad y de la sociedad misma a la que nos debemos,

## **Planteamiento general**

En nuestra sociedad, como quizás en otras, existen y subsisten varias categorías musicales: música barroca, clásica, romántica, popular, folklórica, comercial, nacionalista, vernácula, sinfónica, jazz y un extenso abanico de opciones (Brennan, 1988, pág. 24). Dentro de esta gran oferta musical, es posible reconocer a dos grandes grupos, ocasionalmente concebidos como conjuntos un tanto antagónicos: la música popular y la música culta también llamada *de concierto*<sup>1</sup> o *la gran música* (Fernández Iraioz, 2013, pág. 126).

Para la tradición de origen europeo, *la gran música* puede ser llamada *clásica* (Fernández Iraioz, 2013, pág. 126); sin embargo, resulta más preciso referirse a ella como música *de concierto*, entendiendo que se trata del modelo académico; es decir, la música que se enseña en los conservatorios o centros especializados como la Escuela Superior de Música y la Facultad de Música de la UNAM, en nuestro país. Este tipo de música mantiene un estatus de superioridad, respecto a su presunta antagonista casi siempre justificado por lo formal. El mismo Brennan lo expone al afirmar que para componer una

---

<sup>1</sup>Usaré el término *música de concierto*, para referirme al modelo académico en general. El término fue acuñado por Juan Arturo Brennan, en su libro *Cómo acercarse a la música*. Brennan argumenta que el término no es perfecto ni completo. No obstante, rebate en la misma nota el uso de términos como “música clásica”, “música culta” o “música seria”. Según este autor, el término “música de concierto” tiene mayores posibilidades porque, argumenta, ese tipo de música se escribió para ser representada en concierto (Brennan, 1988, pág. 24).

obra de concierto hacen falta conocimientos mayores de los requeridos para escribir una canción ranchera, por ejemplo (Brennan, 1988, pág. 24).

Más adelante, el mismo autor señala que la predilección por la música de concierto se centra en un grupo de personas muy reducido. En tanto, la popular, en un número mucho mayor (Brennan, 1988, pág. 28). Néstor García Canclini, por otra parte, hace una observación acerca de ciertos contenidos culturales asociados, entre otras manifestaciones artísticas, a la música de concierto. Al revisar la obra de Pierre Bordieu, Canclini señala: “Comprender un texto de filosofía, gozar una sinfonía de Beethoven o un cuadro de Mondrian, requiere poseer los *códigos*, el *entrenamiento intelectual y sensible*, necesarios para *descifrarlos*” (García Canclini, s.f.).

De esa forma, queda expuesta una separación categórica entre los dos tipos.

En lo que respecta a la música llamada “popular”, esta, se concibe con un rango de inferioridad respecto a la primera, por lo formal, como Brennan señala y porque esos *códigos* de entrenamiento intelectual requeridos para la música de concierto, no los tienen todas las personas; o (al menos) la mayoría de ellas.

Por su parte, Manuel Valls Gorina, se refiere a las manifestaciones artísticas de este tipo llamándolas *originarias de los estamentos inferiores de la sociedad* (Valls Gorina, 1970, pág. 132) con lo que deja en evidencia las jerarquías de una y otra categoría. Pareciera existir de manera “natural”, de acuerdo con esta concepción, un alejamiento tajante entre ambas. A cada una pareciera corresponder un lugar inamovible. Sin embargo, parece que no siempre se reflexiona si existe algún vínculo entre ambas.

Es decir, ¿Será posible que exista alguna relación entre ellas? Hasta lo expuesto anteriormente, es notoria la separación. Parece tratarse de dos distinciones impenetrables entre sí. Irreconciliables, de alguna manera. Pero ¿será del todo cierta y rotunda esa distinción? Ciertamente es que existe la música de concierto identificada más con algunos de los sectores de la población: el de los aristócratas e intelectuales, por ejemplo. Cierta es también la complejidad de sus estructuras. El otro ámbito (el de la música popular), por su parte, se dirige presumiblemente a otras esferas (con sus respectivas diferencias de clase o estilo, según sea el caso).

Ante todo, en el espacio musical, parece salvaguardar un orden jerarquizado. Esto es, con estratificaciones justificadas. No obstante, abundan ejemplos de músicos profesionales quienes intervinieron en una o en otra categoría. A veces son más recordados por sus obras de corte popular que académico (sin demeritar su nivel profesional).

Tal es el caso de Gonzalo Curiel. El trabajo de este compositor es un vínculo poco explorado en la conformación de nuestra música. Por un lado, está el compositor de diversas formas populares. Su fama y prestigio encabeza una de las tradiciones más representativas del siglo XX (en el gran auge radiofónico de nuestro país) y, por el otro lado, es el autor de tres conciertos para piano y orquesta más otras obras sinfónicas.

Al menos uno de sus conciertos para piano se estrenó con la Orquesta Sinfónica Nacional (Álvarez Coral, 1981, pág. 82), bajo la batuta del mismo compositor y, por si eso fuera poco, el primero de ellos, fue interpretado con la Orquesta Filarmónica de la UNAM en 2010, como parte de las celebraciones del Bicentenario del inicio de la guerra de independencia en nuestro país.

Además, aparece en un horizonte parecido, Gabriel Ruiz, quien después de haber realizado la carrera de concertista, se cuestionaba cuánto podría aportarse a la canción popular a través de los conocimientos académicos (Gabriel Ruiz y sus intérpretes, 1990).

Por otra parte, la introducción de una de las canciones más emblemáticas del repertorio nacional (*Bésame mucho*) es en realidad la introducción del concierto para piano de Robert Schumann.

¿Esto es poco decir acerca de la relación entre una categoría musical y la otra? Mi respuesta es un categórico *No*. ¿Qué se plantea entonces con esta reflexión?

Una necesidad inminente de profundizar en los conocimientos de ambos tipos de música. Esto significa reconocer las correlaciones existentes entre un género (con los subgéneros correspondientes) y el otro. Comprobar o, cuando menos, tener presente ese vínculo en lo estético. Esto lleva directamente a la necesidad inminente de mirar hacia nuestros fundamentos históricos en materia musical. Se trata, ante todo, de conocerlos (y simultáneamente conocernos a nosotros mismos *en lo sensitivo* a través de ellos). Es preciso no olvidar que la música es una de las actividades artísticas en donde se constituyen un generoso número de experiencias estéticas de manera diaria en nuestra ciudad. Ya sea en la creación, como en el público que la escucha (y se apropia de sus contenidos).

Juan Arturo Brennan lo expone como un cuestionamiento y ejemplifica cómo puede ser un día ordinario con la música. En dicho ejemplo, muestra a la actividad como un elemento indiscutible de nuestra vida social (Brennan, 1988, pág. 39). Espacios como las salas de conciertos, plazas públicas, estaciones radiofónicas, etcétera, se convierten en medios idóneos para proveernos de esas experiencias. En resumen, la música constituye parte fundamental de nuestro diario acontecer, independientemente del tipo de música

que se prefiera. Nos dice siempre algo respecto a nosotros y respecto a nuestra realidad, sin importar las diferencias entre las distintas propuestas (justificadas o no por diversos criterios).

En resumidas cuentas, el planteamiento que he traído desde esta reflexión es para indagar acerca de posibles familiaridades entre ambos tipos y para responder esencialmente dos preguntas: ¿Existe la influencia de la música de concierto en la música ciudadana<sup>2</sup> que se hizo entre 1929 y 1950 en nuestra ciudad (especialmente en el bolero romántico)? y de ser así ¿cómo se determina la existencia de dichos lazos? Además ¿Esa influencia ha sido unívoca o biunívoca?

Al dar con estos cuestionamientos surgirán muchas otras preguntas. Otras tantas serán necesarias para responder satisfactoriamente a estas interrogantes. Sin embargo, es importante precisar ¿cuál es el móvil de esta investigación? ¿Para qué conocer si existe o no dicha conexión?

Ante todo, es necesario observar que nuestra formación artística se ha dado (y se sigue dando) al menos en parte, en medio de ciertas carencias educativas (en algunos casos y para ciertos sectores) como se expuso en el artículo de Mónica Mateos-Vega *El sistema educativo menosprecia la formación artística* (Mateos-Vega, 2005) del diario *La Jornada* y en la nota de Vicente Gutiérrez *La educación artística, en obra negra* (Gutiérrez, 2010), del diario *El Financiero*, publicados entre agosto de 2005 y junio de 2010 respectivamente. En ambos artículos se expresan carencias en prácticamente todas las disciplinas artísticas, entre las cuales se encuentra la música.

El interés por elaborar un trabajo de este tipo responde a una inminente necesidad de conocer y reconocer nuestros propios procesos artísticos y sus correlaciones. Es decir, para indagar acerca de nuestras raíces musicales. En ese sentido, este estudio aspira, dentro de sus posibilidades y limitaciones, a recuperar nuestra memoria artística.

El objetivo que me propongo es recobrar esa pequeña parte de nuestra esencia histórica, por un lado. Por el otro, desentrañar esas raíces musicales y aportar, en esta revisión, datos útiles y novedosos para la gestión cultural, considerando que la disciplina

---

<sup>2</sup>Usaré el término genérico *Música ciudadana* para referirme a los estilos que adquirieron mayor popularidad entre los años 1920 y 1950 aproximadamente, en la Ciudad de México. En particular el bolero (que a su vez es un término genérico que incluye al bolero romántico), el danzón, el fox-trot, el tango y la música vernácula (ranchera), según la clasificación que hizo Yolanda Moreno Rivas y que aparece en su obra *Historia de la música popular mexicana*. (Moreno, 1989:125)

es un campo en construcción. No menos importante será comprender cómo intervienen estos conocimientos en nuestro devenir cultural.

Parto de una reflexión fundamental: es importante un ejercicio de este tipo para acercarnos con plenitud a vivir las experiencias musicales que nos han conformado (como ciudadanos de esta diversa metrópoli). Me refiero a esas experiencias como *fuerzas constitutivas* de la enorme masa de nuestro inconsciente colectivo, esa parte recóndita de nuestra memoria presente esperando ver la luz.

## **Cuestionamientos generales y particulares**

Una vez delimitado el campo que se pretende tratar (el vínculo entre la música de concierto y el bolero romántico (en particular), con sus respectivas variantes, de un periodo específico del siglo XX) y las preguntas generales, que constituirán el eje de la investigación, será necesario delimitarlo aún más como se indicaba con anterioridad. A estas dos preguntas generales (¿Existe la influencia de la música de concierto en la música ciudadana que se hizo entre 1929 y 1950 aproximadamente (en particular en el bolero romántico)? y ¿Cómo se determina la existencia de dicha relación?) las deben acompañar necesariamente otros cuestionamientos enfocados a responderlas satisfactoriamente.

En el caso que compete, no se tratará sólo de la generalidad propuesta en las dos preguntas. Estas tratarán de responderse a través de otras mediante las cuales se dará cohesión al tema abordado. Las preguntas particulares tienen que ver con aspectos formales como se expone a continuación. Las preguntas son:

1. ¿Cuáles son los elementos presuntamente obtenidos de las formas clásicas?
2. ¿Quiénes son los autores e intérpretes que usaron el modelo (o los modelos clásicos) para hacer su propuesta musical?
3. ¿Cómo es posible reconocer ese nexo entre la música de concierto y la música popular?

Ante todo, la investigación busca ofrecer datos confiables para poder establecer una lectura más profunda de nuestra historia socio-musical.

Un aspecto que particularmente me interesa tratar a través de estas preguntas es la aproximación de la música de concierto a través de las formas populares (y viceversa). Ese aspecto en mi investigación será piedra angular para poder proponer una relación

dialéctica y no excluyente entre las categorías. Saber si existe ese lazo, potencialmente podría provocar un cambio en nuestra percepción acerca de la “dificultad” para aproximarse a un tipo de música o al otro.

En ese sentido, las preguntas subsecuentes serán: ¿Qué pasaría si se descubre que poseen un cierto lazo que las une? ¿Estaremos, quienes escuchamos preferentemente la música popular, tan alejados de los *códigos* de la música de concierto?

## **Estrategias metodológicas**

La manera de abordar este estudio, dada su naturaleza y considerando lo que se pretende demostrar, debe ser lo suficientemente flexible para llegar con efectividad a los puntos clave, que sustentarán la teoría sobre la que trata el presente trabajo. Esa flexibilidad deberá estar entendida y asumida como una articulación eficaz. Tratar temas de música como patrimonio lleva implícita una dificultad que estriba en el poco o nulo conocimiento especializado respecto a esa disciplina. Por ello, en este, los referentes se basan en *la experiencia simple y ordinaria del contacto musical a profundidad*. Se trata de la capacidad *apriorística* para identificar estilos musicales desde la *no-especialización o no-profesionalización* musical.

La propuesta es justamente propiciar el encuentro entre esos *no-profesionales* de la música y la disciplina musical misma como campo de riqueza cultural. El estudio busca que las personas *no profesionales* de la música sean capaces de identificarse con los contenidos estéticos de esta. Además, busca que las personas sean capaces, por lo tanto, de reconocer esos contenidos como parte de su propio devenir histórico y artístico. Por ello, este estudio no parte de un campo de especialización sustentado en reglas y conocimientos de la teoría musical (de la musicología o la historiografía musical) mediante los cuales perfectamente podría argumentarse dicha conexión.

La perspectiva que se pretende establecer es la del desarrollo de herramientas de conocimiento eficaces, que permitan *patrimonializar* esos legados artísticos por medio de la apropiación, aun cuando las condiciones sociales y educativas sean (en algún modo) de franca *desalfabetización* musical (al menos en algunos sectores sociales). El objetivo es tratar de superar ese estadio y pasar al siguiente (la alfabetización musical comprendida como actividad derivada del estudio del patrimonio cultural vivo y vigente). En la plataforma vinculatoria se deberá considerar eso.

Por lo anteriormente expuesto, se precisa que en esta estrategia se usará la combinación de los métodos *cualitativo, descriptivo y exploratorio*. Es necesario destacar que el estudio pretende reivindicar a la música en su dinámica de actividad constitutiva de la sociedad.

La justificación para el uso del primer método se encuentra en el tipo de investigación propuesta. En esta, el valor de los datos está justificado por el peso histórico o *identitario* que estos tienen; no es demostrable mediante datos duros. El enfoque descriptivo-exploratorio, por otra parte, le permite a este estudio una determinada flexibilidad para caracterizar al objeto de estudio (y para examinarlo) por medio de aproximaciones teóricas. Además, se formularán entrevistas a profesionales en la materia con la finalidad de poder demostrar las hipótesis planteadas mediante las respuestas de dichas autoridades. El formato se incluye en el anexo.

## **Justificación**

Tal como lo planteaba en las preguntas anteriores, la pertinencia de emprender una investigación de este tipo, consiste en proveer información útil para los diversos campos del estudio del patrimonio y de la gestión cultural. Radica también, en generar conocimientos que bien pueden aplicarse a numerosos estudios estéticos y de gestión del patrimonio musical. Resulta, por tanto, muy conveniente ahondar en estos temas, si se considera que nuestra educación musical y nuestro sentido histórico presentan tanto considerables deficiencias como limitaciones heredadas de nuestros modelos educativos.

Me refiero en especial al patrón mediante el cual se nos enseñan las artes a una buena parte de las personas quienes cursan la educación básica en las instituciones educativas oficiales; especialmente la música (su conocimiento, reconocimiento y apreciación). Bajo ese esquema, los primeros conocimientos musicales llegan tardíamente a nuestra formación (en el caso de varias generaciones de estudiantes). Específicamente, en la educación secundaria (¡en las puertas de la adolescencia!) justo cuando se podría estar perdiendo una parte vital del contacto con la disciplina. Es decir, en el momento mismo en que podría ser una pérdida, más que la obtención de sensibilidad y sentido de pertenencia respecto a esa disciplina artística.

Ya sea como intérpretes o simplemente como espectadores involucrados directamente con el ejercicio, las carencias se traducen en pérdidas educativas (y paulatinamente en rezago social respecto al conocimiento de nuestra identidad artística).

En este sentido, queda la impresión de que esos espacios de formación musical se hacen tratando de *llenar un hueco educativo* sin tener una conciencia adecuada de la importancia de la música en la vida de las personas (como espacio de unidad y de trabajo conjunto) más las habilidades cognitivas que ofrece a quien está en contacto con ella.

Investigar acerca de los enlaces de la tradición musical que competen a este estudio, puede resultar un ejercicio muy demandante, pues se busca contrarrestar, en la medida de sus posibilidades, las carencias planteadas anteriormente. Sin embargo, tengo la convicción de que es un ejercicio necesario para quienes estamos en esta carrera. En esa línea propositiva, el estudio pretende ser pionero de un perfil particular de investigación acerca del patrimonio y la gestión cultural. Además, es una excusa idónea para generar nuevas propuestas alrededor del patrimonio cultural y sus maneras de gestionarlo; para ahondar en él y para convertirnos en gestores que establezcan vínculos de divulgación con nuestra comunidad y con la sociedad a la que nos debemos. En especial, cuando se hable de nuestro patrimonio musical y de su extraordinaria diversidad.

El ejercicio propuesto es viable debido a que la información que sustenta a este estudio, fue proporcionada por autoridades en la materia como Betty Zanolli, Ricardo Miranda, José Antonio Robles Cahero, Jesús Flores y Escalante, Pablo Dueñas, Yolanda Moreno Rivas, Juan Álvarez Coral, Héctor Madera Ferrón, Pável Granados, Hugo de Grial y otras. Además, se basa también en datos obtenidos de grabaciones históricas, de documentos fonográficos inéditos y otras publicaciones que sirven como referentes.

## **Marco teórico**

Antes de abordar la construcción del marco teórico desde el cual se plantea esta investigación, es necesario ahondar en la relevancia de la música como constructora social de la realidad (Hormigos Ruiz, 2012, pág. 75). Esto se hace con la finalidad de establecer un vínculo directo entre el tema propuesto y la manera de entender a esa disciplina artística como parte viva del patrimonio.

Según el planteamiento propuesto por Jaime Hormigos Ruiz, *no hay vida cotidiana sin música*. El autor sostiene, en concordancia con el tema abordado en esta tesis, que desde que nacemos *estamos acostumbrados a las melodías*. *Estamos*

*acostumbrados a que estas se interioricen en nuestra memoria, sonoricen nuestros recuerdos y actúen por sí solas desencadenando emociones que nos unen al imaginario colectivo.* (Hormigos Ruiz, 2012, pág. 76). Al partir de esa reflexión, es posible concebir el legado musical en términos de patrimonio sonoro. Esto se debe a la significación de dicho material en la vida de las personas. Si se afirma dicha interiorización, necesariamente hay un sentido de pertenencia.

Es decir, hay un aprendizaje de vida con (y mediante) la música. Además de ello, ese trabajo sonoro se vuelve relevante debido a que encierra características de la sociedad que la ha creado, la ha heredado, la consume o la interpreta (Hormigos Ruiz, 2012, pág. 76). En ese sentido, ese patrimonio inmaterial se vuelve un legado de la *cotidianeidad* y de lo *colectivo*. Al hacer una revisión de las ideas de George Simmel acerca de la música, Hormigos ratifica lo anterior y profundiza. Según Simmel: *el discurso musical de una época se impregna en el carácter y en las características de los pueblos que la practican, de ahí la relación que establece entre la música y las esferas anímicas del amor, la mística, la ideología y el trabajo* (Hormigos Ruiz, 2012, pág. 77).

Entonces, la música, funciona también como un vehículo articulador emocional para distintos aspectos de la vida. De acuerdo con los postulados de ambos autores, el uso y efectividad de la música se vuelven prácticamente incuestionables. Mediante esta actividad es posible no sólo comunicar; sino testimoniar las interrelaciones sociales. Otro aspecto que bien vale la pena destacar es ese patrimonio sonoro como parte de la identidad. Juan Hormigos y Antonio Martín Cabello señalan también que *la música es un medio para percibir el mundo*. Es decir, *la música se concibe como un instrumento de conocimiento que incita a descifrar una forma sonora de saber* (Hormigos, Jaime, Martín Caballero, Antonio, 2004, pág. 260).

Esto significa que Hormigos y Cabello apuntan la actividad musical como un *instrumento cognitivo*. Ambos señalan que una aproximación al estudio de la música *debe intentar comprender la producción y reproducción de esta con relación al proceso de desarrollo social*.

Aunado a esto, exponen también que la música es *clave para hacer comprensible la trama de las cosas al recurrir a un mundo artificial para comprender la realidad y el acontecer*, como lo plantearan algunos postulados de San Agustín (Hormigos, Jaime, Martín Caballero, Antonio, 2004, pág. 260). Eso significa la capacidad potencial de *crear* y simultáneamente *recrear* un mundo sonoro mediante el cual se *interpreta* el mundo real.

Los autores consideran (de acuerdo con lo expuesto) que las funciones de ese arte comienzan a notarse cada vez más en el entramado social. La importancia comunitaria de la música se vuelve más que una mera afición, un medio de comunicación que afecta a cualquiera de las figuras involucradas en el quehacer musical (ya sea como creador, intérprete, gestor o bien como simple espectador). En cualquiera de esos roles alrededor de la música se juega una posición en aquello que los autores llaman El *momento trascendente*. Es decir, participan de la actividad viviendo la experiencia desde cualquiera de estas posiciones. (Hormigos, Jaime, Martín Caballero, Antonio, 2004, pág. 261).

De esa manera, al estar los participantes, el ejercicio toma sentido. Es decir, se concreta el afán de despertar emociones o de describir sentimientos (Hormigos, Jaime, Martín Caballero, Antonio, 2004, pág. 261) a través de la actividad.

Otro punto señalado por los autores catalanes es la condicionante social subsistente sobre los gustos musicales. A este respecto, Cabello y Hormigos exponen que la música, en calidad de producto social quedará determinada por el contexto. Además, esos gustos musicales adquieren sentido en el contexto social que los ha creado y tomará en cuenta las condicionantes de los involucrados en la interacción musical (Hormigos, Jaime, Martín Caballero, Antonio, 2004, pág. 263).

Una vez expuestas estas consideraciones, será posible referirme en lo concreto a una institución comunicativa, cuya labor fue fundamental en la adopción de los modelos musicales presuntamente influidos (en algunos aspectos, al menos) por la música de concierto. Me refiero a la industria radiofónica. En nuestro país, su legado fue fundamental como entidad de difusión y como constructora de un público en gran escala.

## Justificación del marco teórico

La investigación que me propongo llevar a cabo tiene fundamento en distintos documentos, que han contribuido a evidenciar la relación que se tratará en este estudio. Por ello, me he decantado por hacerla desde una posición *cualitativa*. Esta consideración la baso en que, una lectura de tipo histórico propone al investigador un camino “más abierto” en términos de conceptualización respecto a su material de estudio. Esa consideración abarca también las conexiones entre un tiempo y otro, que no siempre pueden explicarse a partir de datos exactos (como en las ciencias duras). No está por demás precisar que esto debe hacerse fundamentando los datos revisados en una muy precisa base histórica.

Las interpretaciones no han de darse entonces “desde el vacío de la memoria” como datos inconexos. Todo lo contrario, han de darse desde el sustento documental. La valía de los datos consultados estará como testimonio de los estudiosos en la materia a quienes me he referido anteriormente. La bibliografía consultada tiene un amplio panorama histórico. Va desde la compilación de José Octavio Sosa y Mónica Escobedo (acerca de los repartos operísticos desde los inicios del siglo XIX, hasta los años ochenta del siglo XX en los más importantes teatros nacionales) hasta las crónicas de Carlos Monsiváis y las investigaciones de Yolanda Moreno Rivas, Pablo Dueñas, Ricardo Miranda, Pável Granados y Aurelio Tello (entre otros testimonios). La sistematización se hará conectando datos de los autores desde un marco general ya propuesto anteriormente.

### ***La voz de América Latina desde México (o el Buen Tono de la Radio).***

En la investigación coordinada por Yolanda Moreno Rivas, se señala que la radio, en nuestro país tuvo (hacia los años veinte del siglo XX) un importante lugar como *objeto* de vanguardia. En la construcción del México revolucionario, la clase política vencedora no ignoraba sus capacidades y alcances. De hecho, durante la presidencia de Álvaro Obregón, tuvo lugar la gran Feria Radio Eléctrica en la Escuela de Minería (Moreno Rivas, 1989, pág. 84). El hecho por sí mismo es un referente para comprender que la radio podría ser un instrumento decisivo en el ejercicio del grupo gobernante. El entonces candidato, Plutarco Elías Calles, se dirigió al pueblo por medio de la radiodifusión. Sin embargo, serían la iniciativa privada y las compañías publicitarias quienes predominarán en los nacientes medios de comunicación (Moreno Rivas, 1989, pág. 84).

En la aparición del primer programa de radio de la transmisora “La Casa del Radio” de *El Universal Ilustrado*, en 1923, se dejaría sentir una peculiar fascinación por esa actividad. Parte de esto se nota en el *Poema a la radiofonía* de Manuel Maples Arce, cuyo inicio fue leído en el programa: “*Sobre el despeñadero nocturno del silencio, las estrellas arrojan sus programas y en el audión inverso del sueño se pierden las palabras olvidadas.*” (Moreno Rivas, 1989, pág. 84). De la mano con la propuesta poética viene aparejada quizás una voz que trata de comprender e interpretar la condición frente a un proceso de tecnología cuya trascendencia probablemente se intuía sin que se supiera cabalmente la importancia que tendría esta actividad como *promotora-constructora* del inconsciente colectivo. Es decir, como un eficaz instrumento de difusión.

Además, Pavel Granados y Guadalupe Loaeza ponen de manifiesto otra faceta de la radio como entidad articulada por el poder. Ellos afirman que la vida cotidiana es una imposición de los medios y del poder (Granados, Pavel, Loaeza, Guadalupe, 2008, pág. 283) de tal suerte que funciona como moldeadora social. Sorprendentemente, la dupla Granados-Loaeza devela también otro aspecto poco explorado del auge radiofónico: las relaciones laborales. Ambos señalan que derivado de dicha efervescencia tecnológica (y del éxito sin precedentes que alcanzó en entre la sociedad), las cantantes radiofónicas tenían la posibilidad de mantener una familia y depender de su trabajo (Granados, Pavel, Loaeza, Guadalupe, 2008, pág. 283). Es decir, promovió, de algún modo, nuevas dinámicas de trabajo que incluían el reconocimiento de *facto* del trabajo femenino.

Por si esto fuera poco, también señalan que potencialmente podrían haberse derrotado muchos prejuicios gracias a la expresión del amor romántico que las radiodifusoras propagaban extensamente (Granados, Pavel, Loaeza, Guadalupe, 2008, pág. 283).

Yolanda Moreno Rivas de hecho afirmó que la XEW, nacida en 1930, *fue la estación que con el tiempo ejercería una labor difusora y rectora del desarrollo del gusto de sus oyentes* (Moreno Rivas, 1989, pág. 85). Por otra parte, Juan Podestá Arzubíaga afirma que el potente desarrollo de la radio en nuestro país facilitó que el bolero se escuchara y adquiriera notoriedad musical a nivel continental (Podestá Arzubíaga, 2007, pág. 104).

Considerando estos dos testimonios, es posible reflexionar ahora acerca de esa relación entre la radiodifusora y las personas que reciben el discurso radiofónico. Al respecto, toman relevancia las palabras de Michael Warner en torno a la creación de los *públicos*. Warner afirma que *el público es una especie de totalidad social* (Warner, 2008, pág. 09) explica que *el público en tanto que población, se viene a considerar como algo que abarca e incluye a todo el que se halle dentro del campo en consideración* (Warner, 2008, pág. 09). Es decir, *es un espacio de discurso organizado por el discurso mismo*. Conjuntamente, argumenta que *el mero hecho de poner atención puede ser suficiente para que uno sea miembro de un público* (Warner, 2008, pág. 18). De ahí es posible intuir el incuestionable éxito de las radiodifusoras hacia mediados del siglo XX en nuestra ciudad.

De conceder razón a las ideas de Warner, además, podría explicarse cómo es que la XEB (una de las estaciones más importantes de la época e institución actual de la cultura radiofónica en nuestro país) en plena conmoción radiofónica, lanzara una marca

de refrescos gaseosos y de cigarrillos llamados *Radio* y *El Radio*, respectivamente (Moreno Rivas, 1989, pág. 85). Dichos acontecimientos permanecen como testimonio de la importancia de las emisoras en la sociedad como instrumentos de vanguardia y *tecnologización*, como ya se había acotado. Pero, sobre todo como instrumentos de difusión. Más adelante, en su texto, Moreno Rivas devela un aspecto no menos importante del fenómeno de la radiodifusión en el discurso inaugural de la XEW.

La compiladora señala que este inminente auge se dio en el marco de la construcción del estado nacional emergido de la Revolución. Al decir en ese discurso inaugural: “*Su alcance, claridad y transparencia, le permite ser la fuerza impulsora de cultura más allá de nuestras fronteras...*” (Moreno Rivas, 1989, pág. 85) queda al descubierto un afán de edificar una identidad nacional a través de este material sonoro. Es decir, ese discurso se vuelve un referente patrimonial. Derivado de esa abrumadora labor difusiva, es que el mismo Pável Granados acotaría muchos años después respecto al material difundido: *¿Por qué hay canciones que aún sin haberlas escuchado nunca nos parecen tan familiares? ¿Por qué podemos casi casi tararearlas al tiempo que las escuchamos por primera vez? (...) No es que sean repetitivas. Lo que sucede es que fundaron una época en que el sector colectivo estaba delimitado por esos parámetros. Por eso se parecen tanto aunque sean distintas* (Granados P. , pág. 02).

En el testimonio, cumple su cometido la labor discursiva que impulsara a la estación. Al menos en cierto sentido. Esto demuestra que el discurso ha permanecido como un referente; como un *constructo* de nuestra identidad musical. Se trata de un discurso que aloja en su seno una especie de *auto-concepción* desde lo íntimo. Se trata además de un *ideario* musical que identifica un periodo de nuestra historia en un tipo de sonido específico. Esa sonoridad, al paso de los años, ha constituido una parte importante de nuestro patrimonio.

La gran herencia cultural del siglo XX mexicano, dejó mediante estos discursos, la referencia inequívoca de una época, que se convierte en parte importante de nuestra propia conciencia discursiva. De ahí que Granados haga esa acotación varias décadas después del gran movimiento de los años treinta. En su propio testimonio queda la evidencia viva de su vigencia.

## Construcción del marco teórico

### 1. *Bordado musical entre los siglos*

Pensar en el hilo conector entre la música de concierto y algunas formas populares quizás parecería, para un profesional en la materia, un asunto que se *sobreentiende*. Un asunto que corresponde simplemente al estudio y reconocimiento de las estructuras musicales y sus derivaciones. Sin embargo, no siempre se concibe la profundidad *potencial* de una conexión de este tipo entre las categorías (la clásica o *de concierto* y la popular) al centrar la atención en aquellos elementos, que puedan compartir (ya sea en un modo o en otro (de lo *clásico a lo popular*, o a la *inversa*)).

Para tratar acerca de ese vínculo en nuestro país será necesario remontarse a los años de la colonia y tomar nota de un dato proporcionado por Antonio García de León, acerca del proyecto discográfico *Cantes Huastecos* (del compositor mexicano Jesús Echevarría). En este proyecto de recuperación una soprano, un cantante folklórico y un cuarteto de cuerdas interpretan un ciclo de diez cantos huastecos. García de León señala:

“¿Qué tendría que ver el lejano barroco con el concepto musical y poético expresado en este disco? Más de lo que pensamos, pues las diferentes variantes del son mexicano no solamente se crearon en los siglos coloniales, cuando se les llamaba ‘los sones de la tierra’, sino también por el hecho de que mucho de la música popular americana, desde el siglo XVII por lo menos, se alimentó e interactuó con la música escrita que hoy conocemos como ‘barroca’. A lo largo de ese primer siglo de fusión varios autores ‘cultos’ retomaron piezas captadas de los repertorios callejeros de una sociedad en ebullición y mestizaje, mientras que los ‘sones de la tierra’ se formaban con las instrumentaciones, las técnicas de la música escrita.” (García de León, 2003, pág. 2).

Más adelante, a partir del siglo XIX, una vez consumada la independencia mexicana (después de la caída del primer imperio) en 1824, bajo el gobierno republicano de Guadalupe Victoria (según datos proporcionados por Ricardo Miranda), se tiene registro de la primera sociedad filarmónica de nuestro país (Miranda, 2013, pág. 19).

Con mayor profundidad, la doctora Betty Zanolli muestra (en el contexto inmediato al proceso de independencia) la necesidad de profesionalización de la música en nuestro país planteada por parte de la intelectualidad de la época. Particularmente, se nota en la creación de la primera sociedad filarmónica de 1825 (Zanolli Fabila, 1997, pág. 61).

Además, la doctora Zanolli muestra también la preocupación del maestro José Mariano Elizaga (uno de los emprendedores musicales más notables de la época, según Zanolli) respecto a la necesidad de profesionalizar a los músicos nacionales, partiendo de lo comentado en su obra *Elementos de Música*, en la que señala:

“...el laberinto y confusión con que hasta nuestros días se ha enseñado la música, ha hecho fastidioso su estudio, ha retraído a los jóvenes de ambos sexos inclinados a tocar y a cantar, y en suma nos ha atestado de empíricos acarreándonos por último resultado el mal gusto y el amontonamiento de notas que se percibe en muchas de nuestras composiciones. Sus autores están dotados de genio, tienen a su favor la índole nacional, la suavidad del lenguaje, son excelentes prácticos y sin embargo de estos auxilios ¿por qué sus obras no pueden ponerse al lado de lo Mozares y los Betóvenes? Porque no han considerado la música bajo su verdadero punto de vista y porque lo han revestido con adornos góticos.” (Zanolli Fabila, 1997, pág. 61).

Más allá del punto de vista personal del maestro Elizaga, se percibe un ambiente en el que la actividad musical tenía gran importancia. Además, se nota un particular acento en *lo nacional*. A esto se suma la preocupación de Elizaga (entendida como urgencia) por hacer surgir directrices musicales de la categoría de Mozart o Beethoven en nuestro país señalando las *potencialidades* de los músicos nacionales.

Ricardo Miranda, por su parte, puntea una notable tradición musical que venía consolidándose desde los postrimeros años de la Colonia (Miranda, 2013, pág. 18). Lo cual significa, entre otras cosas, que la vida musical de nuestro país era considerablemente activa (Miranda, 2013, pág. 18).

Hacia la segunda mitad de esa centuria, apareció la Sociedad Filarmónica Mexicana, en 1866, de la cual, el médico y compositor Aniceto Ortega era socio fundador. Esta tercera sociedad decimonónica, contaba con un nutrido número de miembros entre quienes se contaba no sólo con músicos sino con quienes sólo disfrutaban la música (personalidades de la medicina, la literatura y la política) (Zanolli Fabila, 1997, pág. 78). Un aspecto importante (para tratar de comprender la importancia de dicha sociedad) fue la integración (en calidad de miembro honorario) de Franz Liszt (Zanolli Fabila, 1997, pág. 81) con lo que presumiblemente (y a más grande escala) se buscaba consolidar la formación musical del país como significativo pilar cultural con un notable acento europeizante (demostrado por la injerencia de la casa imperial de los Habsburgo en México).

Este compositor (Aniceto Ortega), de acuerdo con datos proporcionados por la maestra Yolanda Moreno Rivas y Ricardo Miranda, también usó motivos populares para la creación de algunas de sus obras (Moreno Rivas, 1989, pág. 13) en concordancia con lo comentado acerca del *son de la tierra* para el periodo colonial.

En ese sentido, se nota una línea de creación propia. Es decir, una concepción académica cuyo anclaje pretendía estar en los motivos nacionales, entendiendo estos como algunas expresiones de franco origen popular. Llama la atención el hecho de que el miembro honorario de la Sociedad Filarmónica Mexicana de 1866 (Franz Liszt) haya usado la misma fórmula creativa en esencia en sus *Rapsodias húngaras*.

Acerca de esa confluencia entre la música de extracción popular y la académica en nuestro país, en ese contexto, Yolanda Moreno Rivas escribió:

“La sabrosa intervención anónima, la inspiración popular, fueron acogidas sin el menor rasgo de desprecio por los compositores de salón. La interacción de lo popular y lo culto era absolutamente normal. Gracias a la actitud de todos estos compositores, se pueden conocer casi intactas algunas de las melodías populares del momento. El músico, médico y patriota Aniceto Ortega (1824-1875), autor de la *Marcha Zaragoza*, dedicada al vencedor de Puebla, y de la ópera nacionalista *Guatemotzin*, que tenía entre sus joyas un híbrido *Vals-jarabe* y una *Viola tricolor*, hizo uso generoso de los temas populares de la misma manera que años más tarde Julio Ituarte (1845-1905), escribiría un capricho de concierto titulado *Ecos de México* (Moreno Rivas, 1989, pág. 13).

¿Qué se puede observar en estos modelos creativos (desde la colonia hasta la mitad del siglo XIX)? Sin duda, la convivencia *armónica* entre lo popular y lo académico. Es decir, se puede afirmar que ambas categorías estuvieron en constante intercambio, en estos casos particulares, al menos. Hace sentido (a través de esos ejemplos) la secuencia: *popular-clásico*. De hecho, Moreno Rivas puntualiza que esa interacción era absolutamente normal en aquel tiempo (en el siglo XIX) (Moreno Rivas, 1989, pág. 13). Además, en una nota extraída del periódico *El Día*, del año 1913 (varias décadas después de las creaciones de Ituarte y Ortega y siglos después de la conformación del *son de la tierra*) se puede notar esa interacción viva en los albores del siglo XX, en la Ciudad de México.

La nota sostiene que en un concierto en la alameda de Santa María la Ribera, participó la Banda Militar del Estado Mayor con un coro de alumnos de las escuelas nocturnas para obreras del Distrito Federal. En éste se entonaron canciones de Manuel M. Ponce, extraídas de temas populares, como *A la orilla de un palmar*, *Dolores* y *Las*

*Mañanitas*, alternando con la *Obertura 1812* de Tchaikovsky, *Silvia*, de Leo Delibes y el *Andante* de la *Cuarta sinfonía* de Felix Mendelssohn (Moreno Rivas, 1989, pág. 20). Las bandas militares jugaban un importante papel al alternar ambos tipos de música, incluso en el mismo programa, como en el ejemplo anterior.

El mismo tenor José Mojica en su autobiografía, narró que durante su niñez (en los albores del siglo XX) había escuchado, de la banda de Tuxpan, melodías que posteriormente reconocería como partes de óperas y oberturas famosas (Mojica, 1956, pág. 35). Al entrar al siglo XX resulta fundamental considerar las numerosas creaciones del maestro Manuel M. Ponce, en donde la misma fórmula resultó efectiva para hacer intercambios entre las categorías; resalta en su propuesta el uso de la creación popular (junto al romanticismo europeo) en un discurso académico.

Hasta ahora se ha hablado de la importancia de la actividad musical (en la creación de sociedades filarmónicas, en modelos educativos) y del intercambio de lo popular con lo académico. Es importante considerar también los datos que proporciona Ricardo Miranda en su ensayo *Identidad y cultura musical en el siglo XIX*. En este, se hace un importante énfasis en la música de salón del siglo XIX como un espacio en el que podían alternarse desde composiciones de sencilla estructura, como las de Juventino Rosas (Miranda, 2013, pág. 43) *valuadas* posteriormente como *clásicas* del repertorio académico mexicano (Miranda, 2013, pág. 57), hasta piezas de Liszt, Rubinstein y Chopin (Miranda, 2013, pág. 54).

Es importante precisar que el maestro Miranda hace una diferenciación categórica acerca de la música de salón. La divide en distintos espacios donde podían reunirse a intérpretes de música de sencilla estructura, músicaailable, como a intérpretes de música de concierto.

Miranda señala a la actividad musical como un importante movimiento en la sociedad mexicana del siglo XIX (Miranda, 2013, pág. 18). Según José Antonio Robles Cahero, una de las tradiciones más antiguas de América Latina, en materia pianística, es la mexicana (Robles, 2002; 39). Como se puede apreciar, el dato es elocuente por sí mismo.

Aunque no sólo la tradición pianística aparece como *actriz principal* de la convivencia entre las formas populares y la música de concierto. Hay otra familia musical que influyó notablemente al mundo popular desde la esfera de la música de concierto: la ópera. (Moreno, 1989; 127). Para comenzar, hay un dato que, en lo personal, considero emblemático para sopesar la importancia de ese género en nuestros aires popular (o mejor

dicho, nacionales). Se trata de un dato, al parecer, poco reconocido, que enfatiza Ricardo Miranda: La creación de nuestro *Himno Nacional Mexicano*, pues esta obra posee (en la estructura y el desarrollo) la influencia directa de la ópera rossiniana (Miranda, 2013; 32).

Cabe destacar que su autor musical (Jaime Nunó) fue, a su vez, alumno del emblemático operista y compositor italiano Saverio Mercadante, autor de *Don Chisciotte*, *I Briganti*, y *Elisa e Claudio* entre otras (Auais Milke, 1982, pág. 837). Según el mismo Miranda, la ópera en nuestro país se convirtió en una importante tradición desde mediados de siglo XIX (Miranda, 2013, pág. 55); dato que la musicóloga Áurea Maya corrobora al precisar que hacia 1860 inició de manera cuantiosa en nuestro país, la producción de este género (Maya, 2013, pág. 81). Es importante señalar que, durante la centuria referida, en nuestro país se estrenaron importantes obras que hoy forman parte del repertorio clásico de la ópera a nivel mundial (*El Barbero de Sevilla*, en las versiones de Paisiello y de Rossini) (Maya, 2013, pág. 83); *I lombardi*, *Il Trovatore*, *Rigoletto* y *Ernani* de Verdi, por mencionar sólo algunas. (Maya, 2013, pág. 95).

Además, algunos autores nacionales hicieron importantes contribuciones a este género, basten los nombres de Luis Baca, Manuel Covarrubias, Melesio Morales, Tomás León, Ricardo Castro, Aniceto Ortega y Cenobio Paniagua, quienes entre otros autores aparecen como verdaderos baluartes de la creación operística en nuestro país (Miranda, 2013, pág. 32).

Aunque el asunto no termina en la creación de importantes directrices en ese ámbito. Según algunas observaciones de la maestra Maya, la tonadilla escénica era el género más representado en el Coliseo y utilizaba bailes y canciones populares (especialmente, seguidillas y fandangos españoles) e incluía personajes del pueblo (Maya, 2013, pág. 81). A finales de la época colonial en este tipo de representaciones se proponía la reivindicación de lo patriótico. Eso significaba el uso de su popularidad para hacer llegar mensajes sintomáticos del panorama político de la época.

En ese sentido, es pertinente señalar que Moreno Rivas dice respecto a ese binomio (música-escenario): *En México ha existido tradicionalmente una estrecha relación entre la canción y el escenario. Desde los tiempos de la Colonia, muchas canciones de moda llegaron a México principalmente como música de teatro. Baste recordar como a finales del siglo XVIII centenares de estas canciones se incluían en las obras teatrales conocidas con el nombre de tonadillas.* (Moreno Rivas, 1989, pág. 65).

Se habla entonces de una representación por medio de la cual se podía propiciar el gusto por la ópera. De acuerdo con los datos de la maestra Áurea Maya: *Entre 1807 y*

1812 [la tonadilla] se convirtió en el espectáculo favorito del público mexicano; las compañías hispanas, únicas que actuaban en el teatro pues la orden real de Carlos IV prohibía la participación de actores no españoles y también cantar en idiomas extranjeros, adaptaban un pequeño argumento cómico con música, siempre de compositores ibéricos, con partes habladas sobre temas populares. Como parte de su temporada adaptaron al español *El filósofo burlado* (1805) de Domenico Cimarosa y *El Barbero de Sevilla* (1806) de Giovanni Paisiello siendo una de las primeras óperas italianas representadas en el continente a inicios del siglo XIX (Maya, 2013, pág. 81).

Con ello se puede apreciar la inserción de la ópera por vía de la tonadilla escénica. Nuevamente aparece la dinámica *popular-clásica*. En esta ocasión, desde una categoría (popular) se promueve la inserción de la otra (la ópera como parte de la clásica) en parte, al menos por los elementos comunes (canto y escenario). De ahí, que la ópera tuviera una producción y acogimiento sin precedentes. Pues, resultaba particularmente importante, de acuerdo con la musicóloga, que hacia finales del porfiriato, cualquier compositor de concierto que se preciara de serlo, debía tener obras operísticas entre sus trabajos (Maya, 2013, pág. 81).

La ópera nacional, cuya tradición se gestó hacia la segunda mitad del siglo XIX, permaneció como uno de los géneros más importantemente cultivados en el gusto del público nacional hasta el siglo XX. Por otro lado, apareció el llamado *género chico* (la zarzuela) (Moreno Rivas, 1989, pág. 66) con acento local, que, según Moreno Rivas es un prototipo de “opereta encogida” en un solo acto (Moreno Rivas, 1989, pág. 66) más el teatro de revista, que en nuestro país alcanzaron gran fama, en el ocaso del siglo XIX y casi hasta mediados del siglo XX.

Además de estas tradiciones, aparece un dato más como emblema del vínculo propuesto en este estudio. Por una parte, en el trabajo de Yolanda Moreno Rivas se indica que, en 1894, bajo el mando de Carlos Curti, se formó la primera orquesta típica mexicana, con la ayuda y bendición de los maestros clásicos del conservatorio (Moreno, 1989; 17). En la misma tónica, Pablo Dueñas señala a esta organización como resultado de un ecléctico grupo de géneros (entre ellos la música de concierto). Con ella, se buscaba caracterizar la tradición musical mexicana en las salas internacionales. (Dueñas, 2012; 18).

Hubo entonces, a lo largo de esa centuria, un marcado acento de las formas académicas en la producción local. No sólo como influencias estilísticas. Existió además un desarrollo muy personal de las formas y la *inserción de motivos populares* a la música

de concierto. Se puede afirmar que hay una *carta de naturalización* de diversas tradiciones, entre ellas, la pianística, la ópera (ya sea esta como espacio vanguardista de representación de las obras europeas de o bien con creaciones propias, en algunos sentidos, novedosas y originales también) más la creación de un proyecto (la Orquesta Típica de Carlos Curti) que buscaba representar internacionalmente a la joven nación, partiendo de la formación académica de sus integrantes (Dueñas, 2011, pág. 19).

## **2. La música mexicana como entidad ecléctica**

En la anterior caracterización se pusieron de manifiesto dos grandes bloques: el de la tradición pianística (ya sea como música de salón o como el desarrollo de la forma de concierto), el trabajo operístico y la adopción del *modelo académico* para caracterizar a la *tradición nacional*. Hay, en estos campos, directrices estilísticas que poco a poco se irán integrando o bien difuminando en el ejercicio de la música popular. Ante todo, según señala Robles Cahero, la música de principios del siglo XX, al menos en las primeras décadas, se caracterizó por el eclecticismo como manera pragmática ante la *unidireccionalidad* estética (Robles Cahero, 2002, pág. 40).

Aunque el maestro acota ese dato en referencia a la música de concierto, es posible ver en el origen de numerosas formas populares un desarrollo que se apega a esta estandarización.

El siglo XX proveerá a la música popular de una diversidad quizás no concebida antes. En el marco del mundo cosmopolita que comenzará a notarse en nuestro país, hacia los años treinta del siglo, se gestarán importantes movimientos dentro y fuera de la academia. La nueva armonía empleada por los primeros nacionalistas mexicanos, como en el caso de Carlos Chávez, lleva a emprender importantes trabajos como parte de la construcción del Estado nacional mexicano surgido de la Revolución.

Por ejemplo, la utilización de un magnetófono para grabar música ceremonial de comunidades coras, seris y huicholas, en el occidente del país, desembocará en la creación de la segunda sinfonía de Chávez escrita en Nueva York y estrenada en 1936, con el nombre de *Sinfonía India* (García Morillo, 1978, pág. 88). El trabajo de unidad, por supuesto está escrito en armonía alterada como parte de las vanguardias de aquel momento, particularmente retomando las formas propuestas por Igor Stravinsky y por otros autores como Paul Hindemith.

En otro caso, Silvestre Revueltas, hacia 1939, retomaba, del sonido tradicional de las bandas populares motivos para homenajear al recientemente fallecido Federico García Lorca, o bien, encontraba en la poesía de vena africana de Nicolás Guillén, un motivo para resaltar nuestro pasado africano en *Sensemaya*. Candelario Huizar, en sus trabajos sinfónicos, ya sean poemas o sinfonías en forma, devela un espíritu campirano, al parecer con cierto paralelo con el nacionalismo ruso de Rimsky-Korsakov o Borodín, según lo acota Makram Bandak (Bandak, 1980). Es decir, ya en la consolidación del nacionalismo musical mexicano del siglo XX se encuentra de nueva cuenta, como en el siglo anterior, la misma fórmula *identitaria*: la exaltación de lo popular visto desde la academia. Se presenta, entonces, en las obras citadas de los compositores nacionales (Huizar, Revueltas y Chávez) la dinámica *popular-clásica*.

Ya en los albores del siglo XX, especialmente, en los primeros años, Manuel M. Ponce había puesto los cimientos de ese movimiento nacionalista romántico al retomar temas de vena popular. Esto se reconoce de acuerdo con los testimonios de Yolanda Moreno Rivas (Moreno Rivas, 1989, pág. 17) y Robles Cahero. La labor de Ponce estriba en el rescate de la canción mexicana como base de la música nacional (Robles Cahero, 2002, pág. 41). Por supuesto, como basamento principal (junto al romanticismo europeo) aparece la música de origen popular.

Las formas populares por su parte, pasaron en este lapso de mediados del siglo XIX y principios del XX a formar parte del discurso académico cuando Julio Ituarte, Aniceto Ortega y Ricardo Castro reconocieron en ellas una fuente efectiva de *identidad* y *cohesión* de la incipiente nación mexicana.

Con ese marco referencial y considerando el avance del siglo XX, se encontrará un panorama con importantes innovaciones en la creación y con algunas semejanzas en la manera de concebir algunos discursos musicales, justo en las primeras dos o tres décadas de este. Si, por una parte, la música académica y la de salón constituyeron en el siglo XIX un antecedente inevitable de la canción romántica (Moreno Rivas, 1989, pág. 124), en la música académica, se deja también sentir el sabor popular cuando Ponce enfatizara, “durante las dos primeras décadas del siglo XX el rescate de la canción mexicana como base de una música nacional” según Robles Cahero (Robles Cahero, 2002, pág. 41). De tal manera, el intercambio entre categorías parece formar una cadena en espiral: *popular-clásico-popular-clásico* que se dejará sentir también en el siglo XX.

### **3. Las inquietudes de un nuevo siglo**

El siglo XX encontró a nuestro país atravesando el último tramo del periodo porfiriano. Dentro del nuevo rostro del país, Díaz había impulsado la actividad económica en forma progresiva, aunque con las profundas desigualdades que propiciaron la aparición del movimiento armado en la primera década de la centuria. El gobierno de Díaz mantuvo un importante acento *européizante* en su idea de progreso, que se distinguió por un estilo *afrancesado*. Modelo que contagiò a buena parte del quehacer artístico. Una de las formas musicales que pasaron, entre muchas otras, a formar parte del terreno popular fue el *vals*.

La forma, por supuesto, no era totalmente nueva en nuestro país. Ya se habían hecho importantes trabajos al respecto. Ricardo Castro, por ejemplo, había propuesto un desarrollo de la forma en un sentido parecido a las innovaciones que propuso Frederick Chopin una o dos décadas antes.

Empero, el desarrollo del vals en nuestro país apareció como una de las influencias más claras de la forma académica. La otrora *danza campesina austriaca*, pasó prácticamente a todas las capas sociales mediante un proceso de adopción (mejor llamado *carta de naturalización*). Según Gloria Carmona, México (de un modo similar a Francia) se hizo proclive a esta forma. En los albores del siglo existía una influencia musical definida *desde el modelo europeo*. Favorecida, entre otros factores, por una razón ideológica en boga: *la concepción europea como idea de estar a la vanguardia* y por *una tradición musical que permitió su adopción*.

No obstante, no se encuentra demérito en el desarrollo local del vals. No se trata de una simple copia de la forma europea. Por el contrario, aparece como parte viva, del patrimonio socio-histórico de México, con un desarrollo local, más emparentado con lo popular y, en ese sentido, más cercano al carácter original de la forma austriaca, como lo acota Gloria Carmona.

Es importante destacar que no sólo el vals persistió como forma interactuante entre la academia y el estilo popular. Otras como la *polka* y la *mazurka* fueron también regionalizadas, adoptándolas con rasgos locales. Muestra de ello es la pieza *Las Bicicletas* de Salvador Morlet o *Jesusita en Chihuahua* de Quirino Mendoza.

En ese fin de siglo y principios del siguiente, bajo el modelo conceptual de Ponce, aparecieron una importante camada de compositores, algunos de ellos auténticos herederos de Carlos Curti y, por supuesto, con formación académica: Mario Talavera,

Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho”, Alfonso Esparza Oteo y Alfredo Carrasco entre muchos otros.

De acuerdo con Juan Álvarez Coral, Esparza Oteo recibió educación musical directamente de Manuel M. Ponce y de Arnulfo Miramontes en lo que se refiere a la formación organística (Álvarez Coral, 1981, pág. 101). Fernández Esperón recibió clases de Edgar Varese (Álvarez Coral, 1981, pág. 113). Mario Talavera, debido a sus cualidades musicales, estudió en el Conservatorio Nacional de Música y por sus dotes en el canto, participó en las óperas *La Bohème* de Puccini, *Rigoletto* de Verdi, *La Sonámbula*, de Bellini y *Lucía de Lammermoor* de Gaetano Donizetti (Álvarez Coral, 1981, pág. 243). Es decir, era un intérprete que conocía, en su parte, a veces más álgida, las cuitas del *Bel Canto*.

Con ello, se ejemplifican, al menos a tres autores, en cuyas formaciones prevaleció la forma clásica. Ellos conformarán en sus propuestas un primer ejemplo de lo que llamaré compositores de *unidad estilística* para designar a los autores de temas eminentemente locales con una formación académica (claros ejemplos de la influencia que ejerció Manuel M. Ponce).

Prevalecen de estos autores, canciones como *Borrachita*, *Íntima* y *Así es mi tierra* de “Tata Nacho”; *Dime que sí* y *Un viejo amor* de Esparza Oteo o bien *Arrullo*, *China* y *Gratia Plena* de Mario Talavera. Cabe destacar que en todas estas propuestas, se hace notoria una característica en el estilo, no sólo por retomar la base *intrínseca* de la armonía clásica como eje estructural; sino porque están ideadas en la tradición de la canción romántica de concierto o *lied* (voz solista con acompañamiento de piano) la cual, Franz Schubert elevaría al nivel de concierto, de acuerdo con el testimonio de Xavier Daufí (Daufí, 1988, pág. 18). En el ejemplo de *Gratia Plena*, se encuentra una canción local, muy peculiar en que se trata, de forma similar a la concepción schubertiana de los poemas de W. Müller y J. G. Seidl, el texto de Amado Nervo.

La tradición clásica se insertó discretamente en estas obras de *intención culta* (o *semiculta*) como lo señala Yolanda Moreno Rivas (Moreno Rivas, 1989, pág. 124).

#### **4. Siglo XX, el puente entre los siglos**

El siglo XX, tras la aparición del proceso revolucionario, favoreció una serie importante de cambios sociales que desembocarían en un paulatino paso hacia la construcción de la gran urbe y la industrialización. Hacia la consolidación del proyecto de la Revolución institucionalizada, (finales de los años veinte y principio de los treinta) la ciudad poco a poco se quitaba el aire campirano para convertirse en una ciudad cosmopolita, según lo apunta Ricardo Pérez Monfort (Pérez Monfort, 1991).

El mismo Carlos Chávez, quien aparece como testigo y cronista de la inminente inercia de la época, retrata en su suite de ballet *Caballos de Vapor (H.P.)*, entre 1922 y 1926, el contraste sonoro de la industrialización de los EEUU con el trópico y el sur del continente, pletórico de formas (Bustillo, 1982). Dicho contraste aparecerá en su obra sinfónica, como una metáfora de nuestro país, que incipientemente se irá transformando hacia la modernidad.

Cabe destacar en este sentido, que según la maestra Moreno Rivas, una de las constantes en el desarrollo de la música nacional fue la influencia norteamericana, que se dejaba sentir en los albores del nuevo siglo. Formas como el *One step*, *Cake walk* y el *Ragtime* dejarán en la posteridad una notoria influencia en la música ciudadana. Con la obra *Lindas Gringas* de Luis G. Jordá se comenzará a notar esta fascinación que abrirá las puertas a la creación cosmopolita. Hacia las primeras décadas del siglo XX comenzarán a volverse latentes otras influencias, ocasionalmente insospechadas. Partiendo del sur del continente, desde Haití y Cuba nuestro panorama musical seguirá un incesante cambio.

#### ***En busca de las raíces comunes en la creación local: Tangos, danzones y fox-trot en la antesala del bolero***

Hacia las dos primeras décadas del siglo XX, el tránsito hacia la gran urbe que estaba sufriendo nuestra ciudad, la volvió proclive a un peculiar y heterogéneo proceso cosmopolita. Lo que sucedió en otros momentos con el vals, vendrá a suceder de un modo semejante a través de tres formas fundamentales del repertorio musical urbano: el tango, el danzón y el fox-trot. En estas, se encontrará (de manera similar al bolero) una raíz común en la *habanera*. Es pertinente señalar que fueron las únicas influidas. A través de su expansión, es posible notar importantes áreas de influencia, raíces comunes y un determinado vínculo con la música de concierto.

## ***México y el tango***

Múltiples formas marcaron ese México paulatinamente urbano. Además, de las ya existentes, proliferaron otras tendencias que esbozarían al vasto conglomerado social. Un ejemplo de ese México incipientemente cosmopolita se encuentra en el tango. Una peculiar forma característica de *la ciudad*, que viajara desde la región austral del continente americano y llegara a México (como lo afirma Fernando de Garay) (Sareli, 2001, pág. 9) se convertirá a la postre en una de las mayores fuerzas musicales en nuestro país, como distintivas de la gran urbe. El éxito arrollador del tango en México se debe en parte a la influencia internacional de Carlos Gardel (Sareli, 2001, pág. 43).

En los años veinte, algunos compositores de cepa académica como Ignacio Fernández Esperón y Alfonso Esparza Oteo se aventuraron en los caminos propuestos por la forma argentina (Sareli, 2001, pág. 43). Jorge Sareli, señala que en la Ciudad de México (en las primeras décadas del siglo XX) existió un tránsito campirano hacia los elementos urbanos en el modo de vida (Sareli, 2001, pág. 48). De esa manera, el medio se volvió un campo de cultivo muy adecuado para la difusión tanguera. La originalidad y el temperamento del tango argentino no fueron tan disímiles al gusto de nuestros ciudadanos. Por el contrario, hacia la segunda y tercera década de la centuria, cantantes formados en academia como Juan Arvizu, Juan Pulido, Margarita Cueto, Alfonso Ortiz Tirado y Carlos Mejía (entre muchos otros) se convirtieron en verdaderos difusores en nuestro país.

En el caso del primero (Juan Arvizu), hay que acotar que grabó todos los tangos de Agustín Lara más otros tantos nacionales y argentinos. Su peculiar estilo interpretativo le llevó a radicar en Buenos Aires durante 18 años (Sareli, 2001, pág. 47) y a ser aprobado como cantante por el mismo Carlos Gardel (Moreno Rivas, 1989, pág. 150). Una muestra de la avasallante presencia del tango, se puede ver también en la figura de Manuel Esperón, el gran creador musical de la figura del charro mexicano, quien varios años antes, fue seducido por la canción porteña. En 1934 formaba parte del conjunto tanguero *Los gauchos de los ponchos verdes* (Sareli, 2001, pág. 50).

Por otro lado, en el ámbito de la creación hubo también abundantes composiciones perfectamente integradas a la idiosincrasia local. En este sentido se puede destacar la presencia del tango como un *conglomerado cultural adaptable*, pues mantenía una estrechísima semejanza con el tango porteño en algunos casos (testimonio de ello son algunos tangos de Antonio Allegre y de Belisario de Jesús García) o bien, tenía un fuerte

sabor local como en las creaciones de Agustín Lara, donde se mostraban algunos tangos *fuera de tono con la dureza del cemento y las temáticas fuertes del tango porteño* (Sareli, 2001, pág. 49).

En medio de la tradición tanguera local se puede encontrar a Alfonso Esparza Oteo, con un tango llamado *El sacristán* (más otros tantos) y a María Grever, componiendo *Júrame*, con una introducción de zarzuela (Moreno Rivas, 1989, pág. 125). Agustín Lara tenía entre sus haberes *Arráncame la vida, Cómo te extraño, Bonita, Lejos*, etcétera. Luis Arcaraz había compuesto *La Telaraña* y *Ruleta*. Antonio Allegre había compuesto *María Teresa* y *Callecita milonguera* más un generoso número de composiciones de estos y otros autores (Moreno Rivas, 1989, pág. 125).

Por su parte, Belisario de Jesús García, había creado en 1926, uno de los más famosos tangos nacionales: el *Tango Negro*. Compuesto para piano y una voz. Esa disposición, cabe mencionar, es la misma de la denominada *canción culta* (la *Chanson* francesa o el *lied* alemán).

De hecho, según el arreglista Jorge Calandrelli, el tango argentino (que sirvió de marco referencial a la creación local) tiene una base muy clásica, inspirado en Chopin, Brahms y Schumann (Azzi, 1999, pág. 15). Es decir, se nota la influencia académica, incluso de forma indirecta para la creación local.

### *El danzón como música nacional mexicana*

Otra de las formas que encontró una adopción muy singular en nuestro país es el danzón. Su origen se rastreó entre Haití y Cuba, como un descendiente de la contradanza francesa llevada a Cuba por inmigrantes franceses y sirvientes africanos hacia 1791, tras una insurrección general de esclavos africanos en Haití (Moreno Rivas, 1989, pág. 233). La forma francesa ya establecida en Cuba (y popularizada en Matanzas) dio origen a la contradanza cubana, de la cual nació el danzón.

La significación de esta como heredera, al menos en parte, de la influencia clásica se encuentra explicada en el texto de Jesús Flores y Escalante *Imágenes del danzón, iconografía del Danzón en México*, en el apartado donde el autor trata acerca de las derivaciones de la contradanza y sitúa a la Pavana como su antecesora (Flores y Escalante, 2006, pág. 31). Además, enfatiza respecto a la Pavana, que se trata de un baile de orígenes prehispánicos llevado por Hernán Cortés a la península ibérica y que esa Pavana americana resulta ser el origen de las danzas europeas (Flores y Escalante, 2006, pág. 31).

De acuerdo con ese testimonio, el intercambio (*popular- clásico*) se vuelve una cadena más extensa, con la particularidad de que la forma regresa al continente siglos después de la conquista hispana, según lo expuesto por Jesús Flores.

Adicional a ello, señala que la danza habanera (constituida como fusiones con la danza campesina *country dance* inglés, más las adiciones e influencias del nacionalismo cubano de Cervantes Espadero) se convertirá en Cuba, en una universal danza habanera que injertó en las músicas urbanas de todo el continente muchos de los elementos que se concentran en el tango, el danzón y el bolero.

El maestro Flores y Escalante señala que esas danzas mantienen un sentimiento de las influencias de Frederick Chopin, Enrique Granados, Edvard Grieg e Isaac Albéniz (Flores y Escalante, 2006, pág. 31). A nuestro país, llegó el danzón por la península de Yucatán entre 1895 y 1905 según los datos de la maestra Moreno Rivas (Moreno Rivas, 1989, pág. 236).

Además, se considera otro factor de inserción de esta forma en nuestro país: el tránsito de compositores y artistas cubanos por el puerto de Veracruz hacia la Ciudad de México (Moreno Rivas, 1989, pág. 236). De ahí que el apogeo del danzón en nuestra ciudad comenzara en la década de los años veinte, según el mismo testimonio. De hecho, el afamado Salón *México*, que fungiera como uno de los salones de baile más importantes del país, donde se expandió la gran fiebre del danzón desde los años veinte (Tello J. , 1991) será, paradójicamente retomado por el americano Aaron Copland en un poema sinfónico del mismo nombre.

En ese sentido, la significación del centro de baile como constructo de la identidad nacional, en términos sinfónicos, permite reconocer al danzón como una parte del patrimonio sonoro activo de la Ciudad de México. Esto quedó confirmado en el documental *Vieja modernidad*, en el cual, al tratar sobre la vida en México, en el lustro que comprende de 1920 a 1924, Jaime Tello afirma: “En 1920 se inaugura el Salón México y el danzón se queda entre nosotros” (Tello J. , 1991).

Una de las pruebas de la naturalización de la forma se encuentra en los *Danzones veracruzanos* y los *Danzones cubanos* de Octaviano Yáñez, en la mitad de la década del 1900 (Flores y Escalante, Jesús, Dueñas Pablo, 2010, pág. 80). Otro dato que no deja de ser significativo de Yáñez es el hecho de haber sido un prodigio mexicano de la guitarra de concierto, de acuerdo con el testimonio de los maestros Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas.

Más adelante, una nota de ambos autores se vuelve reveladora respecto a la influencia clásica del danzón, cuando ambos maestros afirman: “Naturalmente, estos dos números [los *Danzones veracruzanos* y los *Danzones cubanos*] dieron apertura a este género musical de origen antillano y de gusto absolutamente popular en la vertiente de música culta de concierto” (Flores y Escalante, Jesús, Dueñas Pablo, 2010, pág. 80). En los años posteriores a las creaciones de Octaviano Yáñez, resonarán las palabras de estos dos cronistas. La enorme popularidad de las *danzoneras* en nuestro país sobrevive hasta nuestros días.

La *Danzonera Dimas*, la *Orquesta de Mariano Mercerón*, la *Orquesta de Gamboa Ceballos*, la célebre *Danzonera de Acerina* y la *Danzonera Mexicuba* son sólo unos ejemplos de ello. Siguiendo el rastro de la influencia de la música de concierto en el danzón, es pertinente (y revelador) otro dato que simultáneamente resulta curioso. La creación de danzones también se caracterizó por la enorme multiplicidad de motivos que les dieron origen y con los que se nombran estas piezas (nombres de boxeadores, héroes nacionales, nombres de mujeres, de salones de baile, etcétera). Entre este ecléctico conglomerado de motivos, hay una línea de referencias a obras de concierto. La mayoría de esas piezas fueron grabadas por *Acerina* (Consejo Valiente) y su *Danzonera*.

Los ejemplos abundan: *Rigoletito* de Tomás Ponce Reyes es una evocación del cuarteto de la ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi (*Bella figlia dell'amor*). *El Barbero de Sevilla*, de José María Romeu, por su parte, es igual que la pieza anterior, una evocación de la obertura de la ópera homónima de Gioacchino Rossini. Lo mismo que *La Flauta mágica* del mismo José María Romeu, está inspirada en la ópera homónima de W. A. Mozart. En el caso de *La serenata de Schubert* de Tomás Ponce Reyes se nota el parafraseo (y la franca apología) del lied schubertiano *Ständchen* (*Leise flehen meine lieder*, D 957 No. 4) alternando el giro temático con las líneas de *La paloma* de Sebastián Yradier.

En años posteriores, tal como lo acotaban Flores y Escalante y Pablo Dueñas, el danzón se insertará en la sala de conciertos con la emblemática innovación sinfónica que *re-significó* al danzón del maestro Arturo Márquez al retomar la forma en varias de sus obras. Resulta un tanto irónico el testimonio del propio Arturo Márquez al señalar que el *Danzón No. 1* “formalmente retoma el concepto rítmico del danzón tradicional y está inspirado en la ejecución de una especie de bolero-danzón que escuché en una calle del centro de la Ciudad de México” (Tello A. , 2006, pág. 4). Es decir, la música de concierto

(en este caso particular) se nutrió de motivos populares, en una dinámica similar a la de los autores mexicanos del siglo XIX.

Respecto al *Danzón No. 2* indica Aurelio Tello que, en diversas latitudes, se le conoce como una de las partituras representativas de *la mexicanidad* (compartiendo créditos con la *Sinfonía India* de Carlos Chávez, los *Sones de Mariachi* de Blas Galindo, el *Huapango* de José Pablo Moncayo y el *Sensemayá* de Silvestre Revueltas) (Tello A. , 2006, pág. 5). Además, enfatiza la dificultad técnica de su elaboración *versus* la idea de populismo respecto a la concepción obra. No obstante, el influjo del danzón como base sinfónica resulta ser un hecho consumado. Incluso, es una excusa para homenajear a Maurice Ravel, en el *Danzón No. 8* (Tello A. , 2006, pág. 9) en donde se retoman elementos textuales del mundo del bolero y de *Dafnis y Cloe* del autor francés (Tello A. , 2006, pág. 9).

De manera adicional, se percibe un interés por el estilo musical en los trabajos del flautista Horacio Franco (en su álbum *Del Medioevo al Danzón*, editado por *Quindecim Recordings*) y de agrupaciones como la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (bajo la batuta de Fernando Lozano) con la participación de Gonzalo Romeu al piano y del escritor Gonzalo Celorio. En este proyecto, dicho sea para complementar lo anterior, se han retomado estos motivos populares desde la música de concierto en una especie de afán de aproximación sonora. Retomar el danzón (en lo sinfónico y en lo académico) ha significado un vuelco conceptual al centro de una de las expresiones de mayor arraigo en el ámbito popular. Aunque, en la creación de otros danzones (los de cepa popular) hay motivos académicos en abundancia, al menos como meras referencias.

### ***El Fox-trot de la época azul y rosa***

Tal como se señalaba varias líneas atrás, la influencia norteamericana tomó su lugar como una de las más características de la música ciudadana del siglo XX en México. Empero, es digno de considerarse según lo expuesto por Pablo Dueñas respecto a esta forma musical, un linaje compartido con el tango y el danzón: la influencia de la *habanera* (Dueñas, 2005, pág. 10). Aunado a esto, podría también considerarse la nota de Flores y Escalante acerca de la influencia en esta de compositores como Albéniz, y Chopin (Flores y Escalante, 2006, pág. 31). Otro aspecto a considerar es la gran explosión del predominio musical norteamericano que corresponde con el final de la primera guerra mundial.

Según Eduardo Contreras Soto, formas características de los años veinte (como el *fox-trot*) develaban un deseo de vivir ante el horror de las guerras recientes (Contreras Soto, 2001, pág. 1).

Cabe destacar que en tan ajetreado panorama en muchos de los compositores académicos persistió un influjo de la música popular ya sea de índole contestataria entre los compositores jóvenes o bien una reafirmación de la identidad cultural en otros casos (Contreras Soto, 2001, pág. 3). Todo un suceso significan, en ese sentido, las piezas para piano *Fox y Blues* de Carlos Chávez, escritas en 1928, en las que, como en otras de concierto, se busca superar el dilema entre lo popular y lo clásico (Contreras Soto, 2001, pág. 3).

En particular, el desarrollo del *foxtrot* en nuestro país *adquirió cadencias extrañas que parecieron alejarlo del patrón establecido y lo acercaron más al Blues*, según lo afirma Pablo Dueñas (Dueñas, 1989). Al *fox* (o *la canción fox* como se le llamara en México) se le adjudicó una estructura bolerística, como Dueñas lo acota en el mismo testimonio. Además, se caracteriza esta forma de manera local por ser *romántica más que festiva* (en concordancia con la idea expuesta por Moreno Rivas acerca de la canción romántica, de la que se obtiene también parte de la influencia).

De hecho, Pablo Dueñas apunta un dato importante: el romanticismo del *fox-trot* norteamericano (de 1935 en adelante) fue copiado directamente de la idea mexicana. (Dueñas, El azul y el rosa del fox mexicano, 1989). Aparte de esos señalamientos, Jesús Flores y Escalante apunta hacia otros aspectos importantes del *foxtrot*; por un lado, la herencia africana del *fox negroide* de las Louisianas y, por el otro, las voces y el ingenio de nuestros artistas (Flores y Escalante, 1989). En la segunda consideración del maestro Flores y Escalante es donde toma pertinencia ubicar el trabajo de los músicos académicos nacionales ya sea como autores o como intérpretes.

Del mismo modo, el ingenio al que Flores se refiere, podría quedar como el testimonio más preciso del trabajo de esos artistas. Como intérpretes de la forma es importante especificar que aun cuando el diseño de las canciones (creadas en el estilo del *fox*) pudiera corresponder mejor con el estilo del *crooner*, los cantantes nacionales adaptaron el estilo para *bolerizarlo*. De tal suerte que continuaron haciendo gala de las características de cada voz. Por el lado de los autores, Moreno Rivas, señala a compositores como Jorge del Moral, Esparza Oteo, Agustín Lara y María Grever incursionando en el estilo (Moreno Rivas, 1989, pág. 126). Aunque también debieran

añadirse a esa lista las creaciones de Gonzalo Curiel que contribuyeron a la regionalización de dicha forma.

Según el testimonio de Pablo Dueñas, las voces de moda (entre 1928 y 1940) cantaron *foxes*, casi todos los conjuntos lo interpretaron en los *salones de baile de mucha pompa o de medio pelo* (Dueñas, El azul y el rosa del fox mexicano, 1989). Esto significa que el estilo recorría prácticamente todos los estratos sociales. Aunque su declive, hacia 1940 se debió *justamente* al avasallamiento del bolero (Dueñas, 1989) su originalidad no escapó al talento de creadores e intérpretes académicos. Prueba de ello es la selección que hicieran ambos maestros Flores y Escalante y Dueñas para el álbum *El Fox Trot...romántico de México* (del sello discográfico *Documental*).

En esta selección, se encuentran cantantes de la talla de Pedro Vargas, Juan Arvizu y el Dr. Ortiz Tirado entre otros. Un aspecto que ilustra plenamente lo señalado por el maestro Flores y Escalante es la adaptación de las obras al ámbito local, como se acotaba anteriormente. Ya sean estas como *romantizaciones* del género (aprovechando el estilo dulzón y la síncopa respectivas del género, más la herencia de la canción romántica decimonónica). Trabajos como *Calla tristeza* de Gonzalo Curiel (interpretada por Ortiz Tirado) *Tus pupilas* de Agustín Lara (cantada por Los Cuates Castilla) *Sin ti* de Alfonso Esparza Oteo (interpretada por Pedro Vargas) *Coralito yucateco* de Miguel Lerdo de Tejada (interpretada por la Orquesta Típica Mexicana “Lerdo”), *Lamento* de Chucho Monge (interpretada por Emilio Tuero) y *A una ola* de María Grever (interpretada por el cuarteto de Guty Cárdenas) son una pequeña muestra de la inventiva nacional en un paulatino y no menos constante paso a la modernidad en donde académicos y no académicos parecían alinearse en las vanguardias norteamericanas.

#### *La transformación de la canción romántica*

Detrás de esa tradición musical plenamente heredada del siglo XIX, aparece como una entidad presuntamente dada *per se*, la canción romántica. Aunque, se debe señalar que no es posible concebir la canción romántica como un género; para tal caso, es preciso entender que la *temática amorosa* no hace a estas melodías románticas. Canción romántica puede ser un epíteto para designar a las romanzas decimonónicas, un *fox-trot* de Agustín Lara, o un tango interpretado por Carlos Gardel (Moreno Rivas, 1989, pág. 123).

La maestra Moreno Rivas indica que la música de salón del siglo XIX aparece como la antecesora de la canción romántica. La romanza en lengua francesa o italiana de Ángela Peralta *Io t'amerò* (en italiano y *Je te aime*, en francés) posee ya el sentimentalismo más característico de muchas décadas por venir (Moreno Rivas, 1989, pág. 124)

Adicional a ello, según la misma autora, la primera música sentimental mexicana es de prosapia italiana y *de intención francamente culta o semiculta*. Moreno Rivas señala, entre ellas, *Perjura* de Miguel Lerdo de Tejada. Con seguridad se puede añadir a esa lista *Gratia Plena* y *Arrullo* de Mario Talavera. Queda entonces definido, con base en el anterior señalamiento que existe, *de facto*, la proximidad entre la música popular y la de concierto en el siglo XX.

Ahora partiré desde esta base hacia lo que me he referido como *Música ciudadana*. Tal como se indicó, la canción romántica o sentimental está constituida por varias formas musicales. Las cuales se ven, de algún modo, “emparentadas” a través de la intención o de la letra. La canción romántica para este estudio forma una parte sustancial de lo que llamo *Música ciudadana*. Decido llamarla de ese modo para referirme a la música de vena popular, que a través de varias formas (como las anteriormente expuestas: tango, fox-trot, danzón, bolero) constituyen el material sonoro más *cercano* (en la forma y emotividad) para muchos de los habitantes de esta ciudad.

El material sonoro, en la efervescencia del siglo XX, particularmente hacia los años veinte, reflejaba, en cierta medida, aquellos *tiempos de modernidad*. Mostraba un mundo influido por adelantos tecnológicos como la electrificación (Tello A. , 2004, pág. 1) y el cine (De los Reyes, 1991). Era un mundo que comenzaba a transitar hacia la *gran urbe*. Comenzaba a nutrirse de formas musicales traídas de distintos lugares. Por tanto, era un mundo que salía de su letargo campirano para envolverse en el universo cosmopolita (Pérez Monfort, 1991).

#### *El bolero romántico, una derivación.*

Tras un ajetreado y ocasionalmente impreciso origen, según Gonzalo Romeu (Romeu, 2002, pág. 8) apareció todo un acontecimiento musical que definiría la música popular mexicana del siglo XX, la adopción y el desarrollo del bolero romántico:

*El bolero es uno de los géneros de la música popular que más se identifica con México y que más gloria y universalidad ha dado a su música* (Romeu, 2002, pág. 7).

La forma eminentemente mestiza, como Dueñas lo señala (Dueñas, 2005, pág. 13) reconoce entre sus antecesores al *Country dance* inglés, pero con carta de ciudadanía francesa (Romeu, 2002, pág. 8). Además, a la tonadilla y probablemente, al bolero español. De forma adicional, es pertinente recalcar otro aspecto genealógico del bolero al que me he referido en anteriores apartados. Resulta pertinente traerlo para esta revisión por el testimonio de Jesús Flores y Escalante. Se trata de la danza habanera como injertadora de elementos de la música urbana en el bolero y en la danza mexicana; los cuales, dice Flores y Escalante: “tienen un presagiado sentimiento de las influencias de Chopin, Granados, Grieg y Albéniz” (Flores y Escalante, 2006, pág. 31).

En este punto, vale la pena preguntarse: Más allá de sus orígenes ¿Qué es exactamente lo que le ha posicionado a esta forma como una de las más representativas del sentir popular en nuestro país (entre 1929 y 1950)? Hay tres motivos que han dado al bolero romántico una compenetración inusitada entre las diversas capas sociales. Uno está contenido en lo que Pablo Dueñas señala respecto a la forma. Dice: “hay que identificarla como la forma musical más importante del mundo de habla hispana de los últimos cien años” (Dueñas, 2005, pág. 4).

La razón es su fácil interpretación vocal, su gran maleabilidad para combinarse con otras formas y su capacidad para ajustarse a los constantes cambios armónicos que rigen las modas musicales” (Dueñas, 2005, pág. 4). Otra razón es la intensa producción de discos, acompañados de la difusión radiofónica, cinematográfica y televisiva que Dueñas señala en el mismo testimonio. Esto se entiende por la estructura social y política de nuestro país, por ser eminentemente centralista. Lo cual, convierte al bolero en un género netamente urbano (Dueñas, 2005, pág. 8). Otra más es la propiedad de uso común del bolero entre millones de habitantes en nuestro país y gran parte del continente. Según Gonzalo Romeu, el bolero no es sólo una modalidad técnica de la canción sino un gran *recopilador de los temores, ansias y goces del hombre común* (y la mujer común también, en mi opinión).

Es un compendio de sentimientos y emociones diversas de carácter íntimo, vínculo ineludible entre parejas enamoradas o desenamoradas. Es alegría, tristeza, atracción, rechazo, daño, el desafío, el triunfo, la derrota, que bien pueden entenderse a través de expresiones como *el daño que me haces, no me dejes nunca, aléjate de mí para siempre* y muchísimas más (Romeu, 2002, pág. 7).

Quizás sea este el vehículo más eficaz de compenetración entre los ciudadanos comunes. Otro aspecto muy importante es la influencia literaria del Modernismo. En este

punto, es pertinente recalcar, en ese ámbito literario el apunte de Marcela Naciff respecto a Modernismo, que aparece en su ensayo *Octavio Paz ante el Romanticismo y el Modernismo*, donde señala el comentario de Paz respecto a la corriente:

“Octavio Paz en *Los hijos del limo* asegura que el Modernismo fue la respuesta al Positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón al empirismo y el cientificismo positivista. Su función histórica, según Paz, fue semejante a la reacción romántica en los albores del siglo XIX. El Modernismo, para Paz, fue así nuestro verdadero Romanticismo, y, como en el caso del Simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro Romanticismo (126)”. (Naciff).

Un ejemplo de ello es quizás el de Agustín Lara como poeta modernista según lo señala Karen Poe, en su libro *Boleros* (Poe, 1996, pág. 6). Dato que también corroboran Granados y Loaeza (Granados, Pavel, Loaeza, Guadalupe, 2008, pág. 284). Además, hay un dato en torno a la significación del bolero que hizo Carlos Monsiváis al afirmar: “Una de las expresiones del romanticismo en el ámbito popular es el bolero. El romanticismo anhela la liberación de los sentimientos, la anulación del Yo en la entrega al Tú. A lo largo de un siglo, el bolero es un promotor ansioso de las relaciones amorosas o del deseo de tenerlas, el testigo, el contexto, el paisaje acústico.” (Sánchez, 2013, pág. 481). Por lo cual, es un referente obligado del siglo XX nacional.

Otros datos proporcionados por Juan Podestá Arzubíaga acentúan que el bolero se distingue, entre otras cosas, por su influencia multicultural, de la que fue tomando elementos constitutivos. Enfatiza que sus orígenes vienen de la zarzuela. Señala que Francia y Austria aportan la influencia de violines y piano. Además, apunta que en el bolero se hace sentir la influencia del canto lírico italiano, la melodía de la romanza francesa y los aires del *country dance* inglés. En tanto que África y el caribe aportaron variados instrumentos de percusión (Podestá Arzubíaga, 2007, pág. 97).

Conjuntamente, Podestá señala dos aspectos del bolero mediante los cuales se explica la compenetración en las sociedades latinoamericanas. Podestá expone que Manuel Bolívar Grátenol señala que el bolero *es un molde existencial que se repite en el mundo cotidiano, y que forma parte de nuestro aprendizaje amoroso y sexual* (Podestá Arzubíaga, 2007, pág. 96). Por otro lado, Podestá también deja asentada la occidentalización del bolero mediante el testimonio de Clara Román, donde se indica que estas canciones son parte del discurso amoroso de occidente (Podestá Arzubíaga, 2007, pág. 96). Por ello, entre otras cosas, el bolero (al menos en algunos) puede resultar *afín* a la emotividad de algunas piezas académicas.

Más allá de su *probable* origen en el *aire español*, el bolero ha tomado una gran cantidad de variantes desde su origen hispano hasta las regionalizaciones (e innovaciones creadas en América latina). En ese sentido, será pertinente considerar la nota de Percy A. Scholes del *Diccionario Oxford de la Música* en donde se establece como una *posibilidad* que el bolero americano descienda del español (Scholes, 1964, pág. 193) aunque se le reconoce una evolución radical respecto al europeo.

No obstante, es preciso señalar que esa forma de *Bolero* a la que me he venido refiriendo es aquella nacida en Cuba a finales del siglo XIX en el extremo oriental de la isla; la que comparte el árbol genealógico del danzón (Dueñas, 2005, pág. 09). Resulta pertinente recalcar que ese bolero es el que llegó hasta nuestro país por vía Yucatán como lo señalan Juan Podestá Arzubiaga (Podestá Arzubiaga, 2007, pág. 103) Pablo Dueñas (Dueñas, 2005, pág. 14) y Rosa Virginia Sánchez (Sánchez, 2013, pág. 482) para establecerse como uno de los géneros más importantes del acontecer musical en nuestro país, durante el siglo XX.

De acuerdo con Pablo Dueñas, Pepe Sánchez el padre “oficial” del bolero cubano (oriundo de Santiago de Cuba) fue el creador (aparentemente) de un nuevo tipo de canción trovera que tomó el nombre de “bolero” (Dueñas, 2005, pág. 12). Aun cuando Dueñas resalta que a él le resulta difícil asegurar dicha paternidad como única, propone que el verdadero inicio de la forma musical fue alrededor de 1890 porque a partir de ese momento se le empezó a mencionar en cancioneros impresos y fue incluido en diversas obras del teatro bufo (Dueñas, 2005, pág. 13).

No obstante, la investigadora Olga Fernández Valdés y el trovador santiaguero Ramón Márquez aseguran que fue Sánchez el creador y enseñante del bolero (Dueñas, 2005, pág. 12) a una generación importante de compositores que dieron impulso a la forma dentro de la isla (Sindo Garay, Alberto Villalón, Manuel Corona y Rosendo Ruiz, entre otros) y luego en los países insulares cercanos pasando de inmediato a Yucatán. Para finales del siglo XIX, dice Dueñas, era más fácil la comunicación entre La Habana y Yucatán, que entre Santiago y La Habana; razón por la cual tuvo un acceso directo como semilla cultural en nuestro país (Dueñas, 2005, pág. 14). Otros factores que permitieron un éxodo masivo de trovadores hacia La Habana y México fueron la guerra de 1895 y la creación de la República independiente (Dueñas, 2005, pág. 14).

## *Bel canto y bolero*

Para entrar en este apartado es preciso partir de un dato genealógico fundamental del bolero, que no puede pasar inadvertido, se trata del proporcionado por Pavel Granados y Guadalupe Loeza respecto a sus influencias. Ambos afirman que parte de su linaje está en la ópera italiana: “Se considera que el sastre cubano Pepe Sánchez (1856-1918) fue el creador del género; inspirado en la poesía romántica, en la ópera italiana y en el danzón, supo crear un ritmo que sirvió como mensajero sentimental de los cubanos” (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 101).

Considerando lo anterior, es preciso señalar que los datos de Orlando González Esteva revelan una más cercana relación de lo que se cree en materia de música popular y de concierto. A decir de González, las nupcias entre cantantes líricos y música popular fueron desde las postrimerías del siglo pasado un feliz matrimonio que se consolidó a pesar de las incomodidades de quienes estiman que una de las partes es indigna de la otra (González Esteva, 2002, pág. 3). González Esteva da por sentado, como un hecho incuestionable, que las voces educadas de tenor y la música popular mexicana, están tan entrañablemente unidas, que resulta ocioso insistir en la historia de sus relaciones (González Esteva, 2002, pág. 3). No obstante, esa presunta obviedad es lo que motiva, en parte a esta investigación.

Otro dato proporcionado por Pablo Dueñas también, enfatiza la importancia de los tenores (se puede decir también de los cantantes académicos) en el bolero cuando tratar acerca de la influencia del estilo mexicano en Argentina. En el apartado señala:

“Como consecuencia, alrededor de 1939 se comenzaron a dar en Argentina las primeras manifestaciones del bolero al estilo mexicano, pero ya producidos por autores argentinos; las primeras obras fueron: *Y desde entonces* y *Déjame ser tuyo*, escritas respectivamente por Enrique Cadícamo y García Arango, con arreglos del mexicano Guillermo Posadas. A partir de ese momento, la canción romántica y el bolero argentino tomaron también los estilos de los cantantes mexicanos, aspecto que también observamos en los intérpretes cubanos, colombianos, venezolanos y brasileños; esto se debió única y exclusivamente a lo novedoso del canto de los tenores y crooners mexicanos, que mantenían todavía cierta tendencia teatral y operística, aunque con gran afinidad hacia la canción popular.” (Dueñas, 2005, pág. 40)

Al respecto, no resulta paradójico entonces que tanto José Mojica, Juan Arvizu como Alfonso Ortiz Tirado hayan sido de los primeros difusores del Bolero en Sudamérica (Dueñas, 2005, pág. 39)

De hecho, el maestro González Esteva los toma como ejemplos (a dos de estos tres cantantes) formados en academia cuyos méritos como boleristas les valió convertirse en tres de los cantantes más importantes de su tiempo: Pedro Vargas, José Mojica y Alfonso Ortiz Tirado (González Esteva, 2002, pág. 3). A esta lista deben agregarse un nutrido número de voces (no sólo de tenores) quienes conocieron ambos mundos y transitaron de uno a otro llevando la influencia hacia el bolero desde las aportaciones académicas. Juan Arvizu, Néstor Mesta Chaires, Josefina “La Chacha” Aguilar, Margarita Cueto, Jorge Negrete, Ernestina Garfías, Alejandro Algara y Hugo Avendaño son tan solo una parte de ese conglomerado.

De acuerdo con los datos proporcionados por José Octavio Sosa y Mónica Escobedo, había a un significativo grupo de estos cantantes haciendo su debut no como cantantes de bolero; sino como parte de elencos operísticos profesionales: Juan Arvizu en la ópera de Jakob Meyerbeer *Dinorah*, en abril de 1927, en el teatro Iris (Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica, 1988, pág. 260) en *Elixir de Amor* de G. Donizetti y en *Fausto* de Gounod (Arvizu, 1991). Aunque, según José Octavio Sosa, Arvizu debutó en *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini en el teatro Esperanza Iris en el mismo año 1927 (Sosa, 2012, pág. 128). Pedro Vargas como Turiddu en *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, en el mismo teatro, en 1928 (Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica, 1988, pág. 269).

Margarita Cueto aparece en el papel de Laura de *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli (Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica, 1988, pág. 246), como Maddalena, en *Rigoletto* de G. Verdi, como Azucena en *Il Trovatore* del mismo autor, en el teatro Iris, entre noviembre de 1924 y abril de 1925, en el Teatro Arbeu (Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica, 1988, pág. 249), en octubre de 1938, apareció en el papel de Nedda, de *I Pagliacci* de R. Leoncavallo, en el Palacio de Bellas Artes (Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica, 1988, pág. 303). Sólo por citar algunos ejemplos. (*Ver tabla anexa*).

Aun cuando otros cantantes como Néstor Mesta Chayres, Jaime Nolla Reyes, Mario Alberto Rodríguez y Carmela Rey entre muchos más, no figuren en los carteles operísticos de sus tiempos, no queda duda de su formación académica. Es decir, la influencia con la música académica (específicamente con la ópera, en estos casos) se hace a través de la sonoridad. Cabe señalar que el momento de mayor auge del bolero

romántico aparece en la transición estilística entre el modo atiplado y el nuevo estilo en el que la característica expresiva de cada voz (en ensamble o como solistas) era lo que se privilegiaba. En este nuevo paradigma era más importante quien poseía graves más sensuales, quien dominaba los tonos más patéticos o dramáticos, o quien poseía un *rubato* más elegante. Es decir, se privilegiaban las voces sin sobretonos dramáticos. Agrupaciones como el Trío Garnica-Ascencio entraron en desuso, por ejemplo (Moreno, 1994; 128).

Ante todo la época de oro del bolero romántico apreció más las cualidades naturales de cada voz. A esto se suma la formación académica de sus cantantes (notoria en la técnica, la manera de imposter la voz, la modulación, etc.) que les hace confundirse ocasionalmente con sus colegas plenamente académicos. Hay entonces una influencia de primera mano. Las capacidades vocales se conjugan con las expresivas (conjugando elementos académicos con maneras específicas de abordar la forma popular).

Si se habla de que se privilegiaban las capacidades naturales de cada voz, es posible encontrar un punto de intersección sumamente efectivo para potenciar las *posibilidades* expresivas del bolero: las características de la voz del cantante como *vehículo principal*. Se nota en esta dinámica el mismo principio que lleva a la consagración de diversas arias de ópera. Ya sea por lo convincente de la melodía, por las virtudes del cantante o por la caracterización. Hay arias que se convierten en las favoritas de distintos públicos. En esa construcción el cantante juega un papel fundamental como *conducto interpretativo*.

Para ejemplos en el mundo de la ópera, se puede hablar de la soprano americana Leontyne Price caracterizando a Leonora de *Il Trovatore* de G. Verdi. También al tenor mexicano Francisco Araiza caracterizando a Don Ottavio en *Don Giovanni* de W. A. Mozart o al bajo búlgaro Nicolai Ghiaurov en el papel principal de la ópera *Boris Godunov* de Modesto Mussorgski. Lo mismo en el contexto del bolero a Jorge Negrete haciendo una invención de *Flor de Azalea* de Manuel Esperón, a Genaro Salinas interpretando *La número cien* de José Sabre Marroquín y al Trío del Mar con Néstor Mesta Chayres interpretando *Dueña mía* de Agustín Lara.

Después de abordar las generalidades respecto a la interpretación de los cantantes, será pertinente atender cinco casos particulares; es decir, revisar a cinco figuras emblemáticas de la época de oro del bolero para poder caracterizar lo anteriormente dicho. Para hacer constar una secuencia interpretativa derivada de la ópera (o de los recursos académicos). Con estos ejemplos será posible reafirmar lo expuesto. Los cantantes a quienes me refiero son Genaro Salinas, Ana María Fernández, Hugo Avendaño, Carmela Rey y el maestro José Eduardo Pierson, como formador de cantantes.

Es importante precisar que los dos primeros ejemplos no están directamente relacionados con el ámbito académico. No obstante, ilustran parte de esa línea para recrearla (directa o indirectamente) en el canto popular. Los otros sí ilustran un vínculo directo con la formación académica y una contribución a la música popular, desde los recursos académicos.

### **1. Genaro Salinas, el Tenor de la voz de oro**

No era extraño encontrar entre los cantantes de academia a algunos que prefirieron continuar el camino del bolero que el de la ópera. Jaime Nolla Reyes (Madera Ferrón, 1987, pág. 03) Juan Arvizu (Moreno Rivas, 1989, pág. 170) y Pedro Vargas, dieron en algunos momentos testimonios de esa disyuntiva. No obstante, parte de sus legados hacia la canción romántica llevan impreso un marcado acento que rememora las líneas operísticas, en algunos casos. Al encontrar la figura de Genaro Salinas, se está frente a un caso excepcional que ilustra, en modo alguno, esta ambivalencia.

Al indagar un poco alrededor de esta emblemática figura, se encuentran muy pocos datos biográficos y dos discos grabados en México para Peerles y RCA Víctor y, respectivamente; más otras tantas grabaciones en Sudamérica, lugar donde falleció trágicamente en 1957. Con un aproximado de cien canciones, Genaro Salinas dejó a la posteridad un peculiar patrimonio sonoro en el que es posible apreciar más que en muchos otros cantantes de su época, una voz con dotes extraordinarias, mediante las cuales el registro agudo (junto con el color oscurecido del tenor) el *vibrato* y la *mezza voce* lucían con tal esplendor que evocaban en cada interpretación, el dramatismo verdiano y pucciniano. De ahí, se puede intuir que recibiera el ilustrativo epíteto de *El Tenor de la voz de oro*.

No obstante, casi nada se conoce de la formación de este cantante. Se sabe por medio de los datos que proporciona Omar Martínez Benavides, que estudió originalmente en una academia de canto en su natal Tampico (Martínez Benavides, s.f.). Se dice, según Martínez Benavides, que a su llegada a México recibió formación en la escuela de canto que tenía el compositor Mario Molina Montes frente a la XEW (Martínez Benavides, s.f.).

Pavel Granados señala a propósito de las cualidades físicas y vocales de Salinas: *Era bajito, moreno, de frente muy amplia, sus ojos eran saltones. Las fotos no nos lo presentan guapo. Sin embargo, al brotar su voz hacía palidecer a los grandes cantantes pasando por Jorge Negrete, Ortiz Tirado [Néstor Mesta] Chayres, etc. los cuales se negaban a alternar con él en los programas de la radio* (Granados, 1999, pág. 03).

No obstante, el llamado *Tenor de la voz de oro* no dejó alguna grabación, al menos, de piezas clásicas (de cepa académica) que bien pudieran hacer constatar sus cualidades como *potencial* cantante perfilado para la ópera. Existen, en contraparte, grabaciones como *A la orilla de un palmar* de Manuel M. Ponce, la celeberrima *Granada* de Agustín Lara (pieza obligada de los más afamados tenores), *Cuerdas de mi guitarra* (un pasodoble del mismo autor, que Salinas interpretó luciendo sus agilidades vocales y coronando la pieza con la nota *mi* tal como numerosos tenores *coronan* el aria *Di quella pira* de *Il Trovatore* con un *do de pecho*. *El Tenor de la voz de oro*, empero abordó canciones que requieren cualidades extraordinarias para su interpretación como *No niegues que me quisiste* de Jorge Del Moral, *Ondas del Danubio* y *Perjura* de Miguel Lerdo de Tejada, de franca *intención culta* como lo expone Moreno Rivas (Moreno Rivas, 1989, pág. 124).

Lo que subsiste en las interpretaciones de Salinas, es su capacidad de explorar *los registros más íntimos del bolero* (Granados, 1999, pág. 04) mediante una, quizás no muy depurada técnica de canto, que representa vivamente la influencia operística. Esas cualidades, han de hacer ubicarse a Salinas junto a Jorge Negrete y Nicolás Urcelay, como Granados lo expone (Granados, 1999, pág. 04).

### **1.1. Genaro Salinas, un prototipo de Miguel Fleta mexicano**

Según lo acotaba Pablo Dueñas, la de Genaro Salinas es una de las mejores voces de la canción popular (Dueñas, 2005, pág. 192). No obstante, su no muy depurada técnica, se volvió notoria en varias de sus últimas grabaciones. Salinas, en algún punto de su carrera, suplió esas deficiencias técnicas con las cualidades naturales de su voz. En ese

sentido, se volvió una especie de paralelo del tenor español Miguel Fleta, quien era poseedor de una media voz y un fraseo excepcionales (Gran Enciclopedia Aragonesa, s.f.)

Según lo comentaba Pablo Dueñas (en una conversación) Salinas, lo mismo que su colega español, era poseedor de una prodigiosa media voz y una potencialidad excepcionales. Cualidades, que el tenor mexicano supo capitalizar para llegar al “registro más íntimo del bolero” como lo señalaba Pavel Granados. No obstante, se observa en el final de sus carreras un proceso de decadencia de sus voces.

En el caso de Fleta, al parecer por una uremia, seguida de un evidente declive vocal, que se acentuó en el crepúsculo de su carrera operística (MCN biografía.com, s.f.). Y, en el caso de Salinas, comenzaban a notarse algunas deficiencias derivadas de la limitada técnica en algunas de sus últimas grabaciones (hechas en Sudamérica ya entrados los años cincuenta). Tanto Salinas como Fleta, empero, se aseguraron un lugar destacado en sus respectivos ámbitos musicales incluyendo la muerte trágica en la plenitud de sus carreras hacia los cuarenta años de edad, respectivamente, de acuerdo con el testimonio de Martínez Benavides (Martínez Benavides, s.f.), más la información del portal MCN (MCN biografía.com, s.f.).

## **2. Ana María Fernández, La Cancionera del estilo único**

En el siguiente caso está Ana María Fernández, un peculiar ejemplo de la transición de estilos interpretativos. Tal como lo exponía anteriormente, la época dorada del bolero romántico en nuestro país marcó la época en que las voces eran apreciadas por sus dotes expresivas dejando atrás los sobretonos dramáticos de las voces atipladas como las del Trio Garnica-Ascencio a las que se refiere Yolanda Moreno Rivas (Moreno Rivas, 1989, pág. 128). Un ejemplo de esa transición se encarna en Ana María Fernández, quien, pese a su corta carrera, dejó testimonio del paso de la revista musical azarzuellada a la canción urbana de la mano de Agustín Lara (Dueñas, 1991).

Fernández, en similitud con Salinas, era dueña de una voz de características especiales, que ella misma reconocía en la entrevista que le hiciera Héctor Madera Ferrón en 1978. La intuición musical de esta cantante semeja en algún modo a Felipe Llera, quien a través de su perspicacia musical se formó como prestigiado cantante (Moreno Rivas, 1989, pág. 24). Aunque en el caso de Ana María Fernández, no fuera cantante académica (no hay indicios, al menos, de que dicha formación) se nota en canciones como *Cautiva* de Agustín Lara una forma de abordar parecida a las cantantes académicas. Al respecto

resulta pertinente la observación de Pavel Granados y Guadalupe Loeza respecto de esta cantante. Acerca de la significación de la *Cancionera del estilo único*, ambos autores señalan:

“¿Cómo era la voz de Ana María Fernández? ¿En qué consistía su estilo, ese estilo tan especial que incluso influyó a Agustín [Lara] en su forma de interpretar? A finales de los años veinte, las voces femeninas más escuchadas eran las de mujeres que lo mismo cantaban zarzuela y ópera que canciones mexicanas, voces agudas y expresivas que cantaban canciones como ‘Estrellita’ de Manuel M. Ponce o ‘Mi querido capitán’ de José Antonio Palacios. Entre todas estas cantantes destacan la cubana Pilar Arcos y la mexicana Margarita Cueto, estrellas de los discos neoyorkinos y de la música de Latinoamérica. Todo el repertorio de los años veinte pasó por su voz. Pero el caso de Ana María Fernández fue distinto, se trataba de una joven nacida en la colonia Guerrero, en la Ciudad de México, que no tuvo estudios musicales y que sólo aprendió piano para poder acompañarse algunos tangos ella misma. Por esta causa, aunque no tenía formación académica, imitaba las interpretaciones de los discos de moda. Ana María tenía una voz más grave, así es que para alcanzar tonos agudos tendía a falsear la voz, de tal forma que en algunas sílabas largas hacía temblar la voz de una manera tan peculiar que fue el sello característico de su estilo. Así su voz fue un poco nasal, pero también llena de una potencia que conquistó a los asiduos al teatro de variedades.”(Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 197)

Pese a la falta de formación académica, Fernández pudo destacar por la potencia y amplitud de su registro, como lo apuntan Granados y Loeza. La misma maestra Fernández decía al respecto que se le forzaba a alcanzar ocasionalmente el registro de soprano, en el teatro Politeama (Madera Ferrón, 1989, pág. 01).

Un dato que también se vuelve sumamente significativo del testimonio de Granados y Loeza, es la manera en que ella misma adquirió la influencia de las cantantes de moda (Arcos y Cueto, muy probablemente) para diseñar su estilo. Es decir, se convirtió en una cantante intuitiva (como en el caso de Felipe Llera). Seguramente, los resabios académicos (como una mera imitación) la tocaron incidentalmente a través de las cantantes más emblemáticas de su época.

Aun cuando la información respecto a esta cantante sea muy escasa (igual que en el caso de Genaro Salinas) es posible destacar del mismo modo que su contraparte masculino, la exaltación de la sensualidad de su voz se hacía notar mediante la creación inminente de un estilo que tomara como base el color y sus recursos técnicos dando como

resultado un colorido *vibrato*, que hiciera al mismo Agustín Lara preferirla como una de sus intérpretes predilectas.

No es de extrañarse, entonces, que mientras Ana María Fernández formara parte del trío de las Hermanas Martínez, el repertorio del conjunto haya sido montado por Ignacio Fernández Esperón, Esparza Oteo y Jorge Del Moral (Madera Ferrón, 1989, pág. 01), quienes tenían una importante formación musical. La voz de Fernández parecía tener las cualidades necesarias para funcionar como puente entre épocas y estilos. *La cancionera del estilo único* (como la bautizara Pedro de Lille) marcó la transición hacia la canción urbana considerando ciertas ramificaciones del bolero (el *foxtrot*, el bolero tropical, la conga, la zandunguilla y otros más) dándoles proyección desde la expresividad vocal.

No en balde el mismo Madera Ferrón hace un importante señalamiento al indicar que una de las más consagradas boleristas de la época de oro (Chela Campos) vio en Ana María Fernández a una de las pioneras de esa profesión (Madera Ferrón, 1990, pág. 02).

### **3. Hugo Avendaño, la última gran voz del bolero**

En el eslabón final de la época de mayor auge del bolero romántico; hacia los finales de los años cincuenta (y ya entrados los sesenta) apareció una importante figura emergida de la academia; uno de los últimos alumnos del maestro Pierson, el barítono veracruzano Hugo Avendaño, como una de las últimas grandes voces del bolero, que imprimieron en su estilo un sello particularísimo del *Bel canto* (Dueñas, 2005, pág. 133).

Avendaño no era un cantante de nueva cepa al inclinarse por convicción por el bolero romántico (Dueñas, 2005, pág. 133); aunque muy joven, ya había debutado desde 1950, teniendo a su cargo complicados papales operísticos como Amonasro en *Aida* (Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica, 1988, pág. 56), según lo relata el reconocido *operófilo* Carlos Díaz Du-Pond, quien además enfatizó respecto a la voz de Avendaño: “una bellísima voz” (Díaz Du-Pond, 1978, pág. 140). Avendaño también había tenido el principal en *Rigoletto* de Verdi, en 1950 (Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica, 1988, pág. 58) con una conmovedora interpretación del personaje verdiano y como Sharpless en *Madame Butterfly* de Puccini en 1951, alternando el papel con el destacado barítono Carlo Morelli (Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica, 1988, pág. 56).

De acuerdo con el testimonio de Humberto Musacchio, Avendaño alternó también con cantantes de ópera ya consagrados en el medio como la *Divina* María Callas y Mario del Mónaco (Musacchio).

En el futuro, Avendaño tendría un exitoso porvenir al convertirse, en la década de los sesenta, en uno de los cantantes más renombrados del sello RCA Víctor, no como cantante de ópera y de romanzas decimonónicas, sino como uno de los mejores intérpretes de las formas populares en boga durante aquel tiempo. Entre otros autores interpretó a Agustín Lara, Tata Nacho, Manuel M. Ponce, Joaquín Pardavé y Daniel Pérez Arcaraz. Avendaño, llevó a las décadas siguientes, hasta su fallecimiento, la sonoridad del *Bel canto* a la canción romántica de los años sesenta y setenta como uno de los continuadores de esa tradición.

#### **4. *Carmela Rey, transición de estilos***

Ya entrados los años cuarenta (hacia finales de la década) apareció en el panorama de la canción romántica una joven alumna de la mezzosoprano Fanny Anitúa (Dueñas, 2005, pág. 187). Oriunda de Jalapa, Veracruz, la también mezzosoprano María del Carmen Sánchez Levi (mejor conocida como Carmela Rey) se colocó en el panorama bolerístico, todavía en la etapa dorada a la que se ha referido el maestro Juan S. Garrido (Dueñas, 2005, pág. 01).

Aunque pocos datos se conocen de ella, pese a su larga carrera, se sabe por Pablo Dueñas que en sus inicios Carmela Rey fue cantante de línea operística (Dueñas, 2005, pág. 187). Dos de las características de su voz (calidez y sensualidad) lograron que en 1948 fuera contratada por Agustín Lara como su intérprete oficial en 1948 (Dueñas, 2005, pág. 187), momento en que ya se encontraba cantando algunos boleros según el mismo testimonio. En el estilo de Carmela Rey se encuentra el uso de la técnica adecuado al estilo de la canción en boga.

Si bien la época de las voces operísticas encontraba pertinencia en el desarrollo del bolero romántico (por el privilegio de las características intrínsecas de cada voz y el elemento estilístico con que el cantante podía llegar a los registros más íntimos de la canción romántica) en el caso de Carmela Rey se nota el uso de la técnica para intensificar las características de la voz. Esto queda de manifiesto en su interpretación de canciones como *Azul*, *Tesoro* y *Ausencia* de Agustín Lara en las que además de imprimir un sello personal, logra dejar testimonio de la técnica académica en varias de sus líneas melódicas.

Pese a que no se vuelve tan notorio su estilo anclado en lo académico (como en el caso de su contraparte masculino, Hugo Avendaño) Carmela Rey sí dejó un testimonio vivo, en el que logra apreciarse su pasado operístico.

### **5. La formación académica, el maestro José Pierson**

Tras los ejemplos de los cantantes que seguían la línea expresiva del *Bel canto* y la aplicaban (o adecuaban) a la nueva línea estética del bolero, es preciso seguir con uno de los más prestigiados formadores académicos; en cuyas manos estuvieron varios de los cantantes más emblemáticos del periodo en cuestión. Se trata del maestro José Eduardo Pierson Lorta. Según los datos proporcionados por Arturo Suárez Barnett, el maestro Pierson fue bautizado en 1871, en el municipio de Nogales y durante su juventud ocupó cargos administrativos en la región (Suárez Barnett). Se sabe también que se formó y perfeccionó profesionalmente en EEUU y probablemente en Europa.

Al respecto, Hugo de Grial sostiene que Pierson hizo sus primeros estudios en el colegio de Ramsgate, en Inglaterra y posteriormente se trasladó a California, a la Universidad de Santa Clara. Ya en México estudió canto con Enrico Testa (De Grial, 1964, pág. 62).

Según el mismo testimonio, Pierson trabó amistad con el reconocido tenor Francesco Tamagno, quien le recomendó que estudiara canto en Milán con el maestro Vittorio de Vidal, hecho que Pierson aceptó (De Grial, 1964, pág. 63). De Grial también afirma que otros destacados alumnos del maestro De Vidal fueron Luisa Tetrizzini y Lucrecia Bori (De Grial, 1964, pág. 63). De hecho, el prestigio internacional de Pierson fue también asentado en el testimonio de Suárez, cuando se dice que en el Teatro de la ópera de Manaos, en Brasil, se encuentra una placa conmemorativa, en la que se destaca la presencia de Pierson como director de una ópera.

El maestro pasó a la Ciudad de México, donde fundó la *Compañía Impulsora de Ópera* y se dedicó a la enseñanza del canto. El prestigio del profesor fue tal, que llegó a conocerse hasta la Presidencia de la República. En 1931 el primer mandatario encargó a Pierson organizar la inauguración del Palacio de Bellas Artes. Donde se presentaron entre otras óperas el *Otello* de Giuseppe Verdi y *Cavallería Rusticana* de Pietro Mascagni, (Suárez Barnett).

Sin embargo, lo más emblemático del maestro José Pierson resulta ser el grupo de cantantes a quienes instruyó. La lista no sólo incluye a cantantes que se destacaron en el bolero romántico sino a renombradas figuras del mundo de la ópera como las sopranos Consuelo Escobar y Ángeles Ottein, el bajo Camerino Amparán y el barítono chileno Ramón Vinay, cuyas capacidades vocales le llevaron a interpretar el papel protagónico del *Otello* de Verdi.

Esta precisión se hace considerando que Vinay tenía tesitura de barítono y el papel verdiano fue escrito para ser interpretado por un tenor. Vinay logró una importante trayectoria que le llevó a trabajar con directores de la talla de Arturo Toscanini y a ser reconocido por su particular interpretación de ese personaje (Dzazópulos Elgueta, 2016).

Otros de los cantantes que, sin duda contribuyeron a enaltecer el prestigio del profesor fueron: Jorge Negrete, Pedro Vargas, José Mojica (Gómez Rivas, 2013, pág. 392) Alfonso Ortiz Tirado, Josefina “La Chacha” Aguilar, Margarita Cueto, Marilú (*la muñequita que canta*) y Juan Arvizu (quien afirmara en sus memorias haber recibido clases casi gratuitas del maestro y quien reconoció que el maestro Pierson había formado a cuatro generaciones de cantantes) (Moreno Rivas, 1989, pág. 170). Otros dos de sus alumnos ilustraron la contraparte de Vinay, Escobar y Ottein: Marilú (*la muñequita que canta*) y Alejandro Algara (Dueñas, 2005, pág. 130).

Las cualidades vocales de Algara fueron lo suficientemente conocidas (y capitalizadas) para interpretar una de las canciones más emblemáticas de Lara por solicitud expresa del mismo autor: *Granada*. Además de dar a la *Suite Española* de Lara un sonido más brillante y jovial, pero arraigado a la tradición lariana de tiempos anteriores (siguiendo la línea trazada por Ortiz Tirado y Pedro Vargas). Al parecer, Lara le nombró su intérprete exclusivo, de acuerdo con Pablo Dueñas (Dueñas, 2005, pág. 130). Algara además, permaneció quizás como uno de los últimos intérpretes formados en la línea de los grandes tenores mexicanos (Pedro Vargas, Mesta Chayres y Ortiz Tirado, entre otros). La voz de tenor lírico de Algara y su estilo le permitieron continuar la línea iniciada por sus antecesores.

El joven cantante contribuiría a la adaptación estilística de la técnica académica en la canción ciudadana de los años sesenta compartiendo créditos con su colega Hugo Avendaño. Marilú, por su parte, encarna una relación estrechísima con la canción popular desde los doce años, cuando actuaba con una compañía teatral de Tampico. Posteriormente participó en los teatros Lírico y Folies de la Ciudad de México y en el club nocturno, *Waikiki* entre 1941 y 1943. Más adelante, al perfeccionar su técnica de

canto (con la formación del maestro Pierson) se convertiría en la intérprete exclusiva de Gabriel Ruiz en la XEW en 1947 (Vargas, 2014). Marilú es además una de las personalidades más emblemáticas del bolero romántico en activo hasta nuestros días.

El maestro Pierson, ante todo, fue un formador cuya proyección era el gran arte lírico. Así lo hizo saber a Jorge Negrete, cuando éste le dijera que deseaba inscribirse en su academia de canto a principios de los años treinta del siglo XX. La respuesta de Pierson fue: “Así me gusta. Qué bueno que la juventud busque por sí sola los senderos del arte” (Serna, 1993, pág. 28). No obstante, Pierson se convirtió directa e indirectamente en el *Padre de la Época de Oro de la Canción Romántica Mexicana*, según Suárez Barnett (Suárez Barnett).

Por su labor como formador de cantantes, el maestro Pierson encarna, en este estudio, una especie de *epítome* de la relación entre esos dos mundos. Por un lado, representa el rigor operístico y por el otro es el sembrador de las voces más representativas de la época dorada del bolero romántico en nuestro país.

### **5.1. Jorge Negrete, un ejemplo obligado.**

Hablar de la figura de Jorge Negrete como alumno de Pierson, resulta en una investigación de estas características, no opcional, sino obligado dada su significación estilística. Probablemente, no exista un cantante popular en nuestro país, en el que se note con tal contundencia la formación académica como en Negrete. Eso puede apreciarse en prácticamente todas las grabaciones que hiciera para el sello RCA Victor (y en un buen número de sus películas) donde imprimía un sello muy característico de su estilo interpretativo.

Ya sea como cantante vernáculo o como cantante de romanzas y boleros, Negrete permanentemente daba muestra de una voz perfectamente clara y equilibrada con facilidad hacia el registro más agudo del barítono (o la claridad de la voz de tenor con armónicos graves, según algunos puntos de vista). Dicha claridad de su timbre resulta un distintivo perfectamente adaptado a la idea de “lo mexicano” por el acento bravío y una suave impostación, que paradójicamente, resulta uno de los aspectos más varoniles de su voz.

Empero, poco se dice de su pasado operístico. Según los datos proporcionados por Enrique Serna, Jorge Negrete originalmente trató de ser un cantante de línea operística (Serna, 1993, pág. 28). De hecho, tras la desaparición de la XETR, donde trabajó algún

tiempo, Negrete obtuvo un contrato para cantar en la XEW. Era el año 1932, su repertorio mantenía ya un balance entre la música popular y el *bel canto* (Serna, 1993, pág. 29). Más adelante, en 1933, en el Teatro Iris, el alumno de Pierson, interpretaría arias de *Rigoletto* de Verdi, *La Traviata*, del mismo autor y *Carmen* de Bizet (Serna, 1993, pág. 30). Se sabe también, que participó como solista en la versión musical de *La Verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón (Serna, 1993, pág. 30) y en el teatro Arbeu, cantó, en una velada musical un aria de *I Pagliacci* de Leoncavallo de acuerdo con el mismo testimonio.

Resulta ante todo emblemático (y paradójico) que la resistencia que en un inicio tuviera Jorge Negrete para interpretar música popular se debiera a los escrúpulos que le infundiera el propio maestro Pierson, quien deseaba para Negrete la *Gloria de Caruso*, según dice Enrique Serna (Serna, 1993, pág. 33). Más adelante, en 1937, Negrete pasaría de la gloria al infortunio cuando se le presentara la oportunidad de hacer una audición en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Lawrence Mervil Tibbet, quien presidía el consejo del teatro, felicitó a Negrete y le propuso ser tenor suplente, oportunidad que Negrete rechazara argumentando no ser “suplente de nadie” (Serna, 1993, pág. 37).

Aun cuando Negrete se cerrara, de acuerdo con este testimonio, la oportunidad de estar en el más alto circuito de la ópera en América, no dejó de llevar el estilo operístico a todas sus interpretaciones. Además, ese hecho no le impidió dar una importantísima proyección a su propio estilo haciéndose notar en canciones como *Flor de Azalea* de Manuel Esperón, más una buena cantidad de romanzas entre las que se cuentan *Una palabra, una oración* (interpretada en la película *El Cementerio de las águilas*, en 1938) y *Gratia Plena* de Mario Talavera, cantada en la película *Tal para cual*, en 1952, cuando Negrete ya tenía sobre sí el inobjetable epíteto del *Charro cantor*.

En el plano formativo, Pierson parecía tener una cualidad especial: distinguir las capacidades y potencialidades de cada voz y trabajar con ellas rigurosamente a lo largo de sus propios registros. No resulta fortuito que sean Hugo Avendaño, Jorge Negrete y Ramón Vinay tres de sus más prestigiados alumnos. Especialmente se reconoce en cada una de esas voces tres características especiales: claridad, adecuada pronunciación, dominio de la técnica, potencia y una adecuada interpretación. No obstante, en el trabajo con voces como la de Pedro Vargas y Juan Arvizu (no tan potentes, pero sí bien timbradas y muy manipulables) se nota una adecuada musicalidad que permitió a esos cantantes dominar una buena variedad de estilos en boga. Probablemente, la idea original del maestro Pierson no haya sido formar a cantantes populares. No obstante, los avatares del

arte musical le colocan, como el formador prestigiado que simboliza la comunión de ambas categorías y a Negrete, junto con otros, como el producto vivo de esa unión.

### ***Los casos particulares desde la creación***

Me he referido en el apartado anterior a la intersección entre *bel canto* y bolero romántico, enfatizando aquello que les hacen aproximarse. Se han revisado también casos concretos de intérpretes, quienes a través de su sonoridad recrearon una cierta atmósfera cercana (en cierto sentido) a la música de concierto. Ahora revisaré esta influencia desde la *praxis* creativa. Es decir, el trabajo musical encarnado en los cinco de los grandes autores cuyo legado influyó en el desarrollo del bolero romántico en nuestro país como ningún otro autor lo hiciera: María Grever, Gonzalo Curiel, Gabriel Ruiz, Agustín Lara, Consuelo Velázquez, Manuel Esperón, Mario Ruiz Armengol y, como un caso particular, Jorge Del Moral. Cabe señalar que ellos no fueron los únicos, pero representan al menos una muestra muy significativa de ese intercambio entre categorías.

#### ***1. Agustín Lara, el Schubert mexicano***

El caso del maestro Lara es, sin duda uno de los más peculiares en la construcción del imaginario romántico del México (incipientemente) cosmopolita del siglo XX. Del *Músico Poeta* se ha dicho prácticamente todo, no en vano permanece como uno de los más influyentes artífices del panorama musical mexicano del siglo XX alcanzando con su obra escalones de la música de concierto.

No obstante, todo lo que se ha dicho de su línea poética o de su romanticismo a ultranza (Monsiváis, 1977, pág. 61) hay un aspecto de Lara poco explorado y es justamente la influencia de la música de concierto en su profusa obra y en su exacerbada creatividad. Los orígenes “clásicos” de Agustín Lara se encuentran perdidos en el tiempo, en la lejanía de su infancia. Mediante un presunto testimonio en que se afirmaba que el mismo Ricardo Castro (destacado pianista y compositor mexicano del siglo XIX) había observado el talento al piano del niño Agustín y había exclamado acerca de este: “*¡Este chico no debe aprender a tocar el piano por la razón de que ya sabe tocarlo!*”. (Moreno Rivas, 1989, pág. 134).

Aunque Lara no recibió clases de Ricardo Castro, según lo afirman Granados y Loeza (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 334), no es improbable que en

algún momento se hubiera dado el encuentro entre ambos. De esa manera se vuelve probable lo expuesto por Moreno Rivas.

En este sentido, es necesario recordar que el talento natural de Lara en sus dotes pianísticas y en su vena creativa no se debía a una rigurosa formación académica, sino a una prodigiosa intuición musical. De ahí que José Antonio Alcaraz afirmara acerca de Lara (según Aurelio Tello) que era: *El pianista sin escuela, intuitivo genial, a veces rústico, pero seductor* (Tello A. , 2004, pág. 03). Este talento creativo le llevaría a afirmar (y no con poca razón) que pese a las vicisitudes de su falta de formación, él era capaz de escribir un *lied* alemán, una *tarantela* italiana, una *chansson* francesa o prácticamente cualquier estilo con el que se propusiera trabajar (Monsiváis, 1977, pág. 62).

Esta capacidad intrínseca a Lara (aunada a su estilo compositivo) no encontró, en el desarrollo temprano de su talento, un entendimiento adecuado por parte de sus transcritores. En una de las memorias de Angelina Bruschetta, su segunda esposa, se narra que al hacer la transcripción a la partitura de su primer gran éxito (el bolero *Imposible*) se indicaba, en la notación musical, que estaba escrita como un *tempo di danza*. Nota que Lara desdeñó diciendo que eso no era lo que había escrito porque él ni siquiera conocía qué era el *tempo di danza* (Bruschetta, 1993, pág. 46).

Ese desaguisado, empero, no impidió al maestro vincularse directamente, en algún modo, con la sonoridad más característica de la música de concierto. Según José Antonio Alcaraz, dicho vínculo se dio en Lara como una especie de *Cliché* de lo *clásico*. Especialmente, al presentar secuencias instrumentales que servían como rúbricas. En estas aparecían giros de zarzuela y rasgos de opereta vienesa (Alcaraz, 1993, pág. 71).

Además, Alcaraz reconoce en la creación de Lara un aspecto esencial en la calidad de sus obras. En opinión de Alcaraz, ese aspecto sobrepasa a algunas obras de concierto vocales (de Brahms, y las óperas *Fausto* de Gounod e *Il Trovatore* de Verdi). Se trata de la prosodia del lenguaje como elemento musical (Alcaraz, 1993, pág. 67). Aun cuando el autor pone de manifiesto las carencias compositivas de Lara, no se deja de reconocer el talento personal del compositor. El *rusticismo seductor* lariano no constituyó un límite a la inventiva y mucho menos a la intuición de las líneas clásicas en las que incursionara. Por el contrario, su capacidad intuitiva le llevó a elaborar dos proyectos inconclusos. Uno de ellos un trabajo sinfónico (*La Sinfonía Veracruz*) (Alcaraz, 1993, pág. 71). El otro, una opereta (*El pájaro de oro*) que no llegó a completarse. (Diez de Urdanivia, pág. 10).

Es importante señalar que el vínculo hacia la música clásica no quedó únicamente en esos hechos. Más allá de estos, parece ser que, parte de ese excentricismo característico

del *músico-poeta*, era la influencia a veces directa de la música de concierto reflejada en algunas características de su creación, en sus resoluciones, para ser exacto. Para muestra un botón: Robles Cahero señalaba que la tradición pianística de México es una de las más viejas de Latinoamérica (Robles Cahero, 2002, pág. 39). Parte de esa costumbre se debe a que en el siglo XIX la música de salón tuvo una importante penetración en la vida social.

A decir de Ricardo Miranda (acerca del panorama musical del siglo XIX mexicano): *En la medida en que la música se volvió un patrimonio de la sociedad civil, los salones de las casas se convirtieron en un espacio privilegiado. El piano fue el factor fundamental de ese fenómeno; el invento de Bartolomeo Cristofori comenzó a venderse en serie y a venderse a precios más accesibles. Poco a poco los pianos invadieron las casas como artefacto de útil presencia y sin los cuales la vida cotidiana se hacía impensable como sucede ahora con nuestros televisores y con nuestros refrigeradores.*" (Miranda, 2013, pág. 38). Más adelante, el mismo Miranda se refiere a un cierto paradigma creativo de los autores de música de salón cuando dice: *A caballo entre la idea utilitaria del músico, creador de bailes con una función social predeterminada, y la del artista romántico ajeno a todo lo que no fuera la expresión de su personalidad por medio de la música, los autores de salón tuvieron algo de ambos mundos* (Miranda, 2013, pág. 57).

Lara, a la posteridad, encarnará, en un contexto muy distinto (en el siguiente siglo) una innegable reminiscencia de este paradigma creativo. Además, si a eso se suma lo que afirma Luis Carlos Buraya respecto a sus dotes pianísticas (aprender de oído a la primera cualquier melodía y al segundo intento ejecutarla casi a la perfección) (Buraya, 2003, pág. 13) ¿Qué impediría pensar que Lara pudiera ser un continuador (no-estudiado, pero, continuador al fin) de la tradición pianística de nuestro país? Parece aventurada una afirmación de este tipo. No obstante, el mismo Plácido Domingo, en declaró respecto a Lara que sus cualidades al piano eran muy notables) (Notas de programa para "Grandes virtuosos de la música, Plácido Domingo", 1982).

Para ejemplificar dicha creatividad lariana se pueden escuchar las versiones que se grabaron en los años treinta para el sello Peerles, de *Dueña mía* y *La Virgen de la canción*, donde se ponen de manifiesto las dotes creativas (y propositivas) del compositor. En el caso de la primera, parece jugar con el estilo pianístico heredado de la música de salón decimonónica (con la respectiva forma urbana de la canción).

En el caso de la segunda, se trata de una improvisación original con elementos romantizados (notados en la melodía del violín) Aunado a eso, es digno de llamar la

atención que al señalar las cualidades musicales de Lara, en condición de no-estudiado se usen figuras como el infante Mozart para referirse de sus cualidades pianísticas desde la niñez (Buraya, 2003, pág. 13) o de “sus patrones estereotipados, que remiten a Mendelssohn” de acuerdo con José Antonio Alcaraz” (Alcaraz, 1993, pág. 71). En ambos casos, aún con la postura crítica de Alcaraz, Lara juega en las dinámicas creativas de dos maestros de la música de concierto.

Aún con las limitaciones que se le imputen al *Músico-poeta*, no deja de reconocérsele un ingenio que se aproxima a dos figuras consagradas de la música de concierto. En ese sentido, hay otro comentario hecho por una de las grandes autoridades del bolero romántico. Se trata del maestro Juan S. Garrido, quien afirmó: “El bolero tiene cosas preciosas, sobre todo en manos de Agustín Lara; por ejemplo, *Mujer* es algo bellísimo que a ningún otro compositor se le hubiera ocurrido. Para mí, Lara está a la altura de un Debussy; él es lo principal para el bolero” (Dueñas, 2005, pág. 02).

Algo parecido se encuentra en el testimonio de Mauricio de la Serna (a propósito de la estancia de Lara en París, durante 1938). Aunque no le concede la altura dada por Garrido, sí enfatiza: “Si tiene éxito [Agustín Lara], su triunfo será mundial. No diré que llegará a ser proclamado un virtuoso o un genio de la talla de Chopin, Saint-Saëns o Debussy, pero sí podría figurar su nombre junto a los de Franz Lehar, Offenbach y otros autores de opereta”. (Granados, Pavel, Loaeza, Guadalupe, 2008, pág. 91).

Otro dato revelador respecto a la dualidad creativa de Lara (en la que se encuentra el referente de las formas populares de moda en el ambiente prostibulario de la época y el referente clásico) es el señalado por Granados y Loaeza. Éstos afirman sobre el talento musical de Lara: “Cuando se toca el piano se puede distinguir lo que hacen las dos manos sobre el teclado: la izquierda el ritmo y la armonía, en tanto que la derecha lleva la melodía. En el caso de Agustín, la mano derecha tenía el estilo del piano romántico que tanto admiraba y los ecos de Chopin, su músico favorito. Pero la mano izquierda, tal como la usaba el músico poeta, con su ritmo sincopado, fue enseñanza del Garbanzo [Rodolfo Rangel]” (Granados, Pavel, Loaeza, Guadalupe, 2008, pág. 341).

Otro aspecto que es importante señalar es la creación valsística de Agustín Lara como una forma de aproximación a los clásicos. Aun cuando se trate de ese imaginario convertido en *clisé*, obras como *Rival*, *Súplica* y, por supuesto, el *Príncipe Vals* (entre muchos otros), son una parte de esa propuesta original. El aspecto del vals que presuntamente más seducía a Lara era el “aristocrático” (Diez de Urdanivia, pág. 10)

concepción que probablemente se interprete como un *cliché* del pensamiento de Lara con respecto a la música académica.

Más allá de eso, hay un conocimiento de la forma que, en algún modo, le aproxima a uno de sus compositores favoritos: Federico Chopin (Diez de Urdanivia, pág. 10) cuya tumba fue visitada por Lara en 1938 durante el citado viaje a París (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 91). De hecho, cuando Pável Granados y Guadalupe Loeza se refieren al espacio radiofónico *La Hora íntima de Agustín Lara*, se refieren a su maestría al piano diciendo: "...el piano evocador, el piano melancólico, el piano con más historias y canciones, el piano que sonaba como el de Chopin, el piano de la hora íntima y el que a lo largo de sesenta minutos emitía las notas más escuchadas del país." (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 282).

Esto se plantea, en la creación lariana, no como una imitación del autor franco-polaco, sino como un referente creativo-sensitivo. Pues, de acuerdo con la maestra Moreno Rivas, Agustín Lara se proclamó "partidario del vals y de la Música Clásica" (Moreno Rivas, 1989, pág. 149). En la concepción de otra de sus obras más características, es posible advertir el referente clásico, (desde el *cliché*) sin dejar de lado una estructura original. Según lo que dice Luis Carlos Buraya, la creación del bolero *Mujer* se hizo durante un viaje en tren. El autor se basó en un recorte de un cromó, en el que aparecía una mujer tocando un piano y un hombre, el violín (Buraya, 2003, pág. 34).

El fecundo imaginario de Lara no sólo le llevó a inventar una expresión poética (por cierto, escrita en una caja de zapatos, según Buraya) como: *Tienes vibración de sonatina pasional* (Buraya, 2003, pág. 190) como alusión al cromó, cuyo nombre era "Serenata" (Buraya, 2003, pág. 34). La inventiva de Lara, de acuerdo con la última grabación que hiciera de esta canción para el sello Orfeón, a finales de los años sesenta, pareciera tener, en la línea pianística, unas ligeras referencias estructurales basadas en el *Nocturno Op. 09 No. 02* de Chopin. Al menos en la intención *romantizada* del discurso lariano.

Más vivamente la influencia chopiniana es más notoria en la grabación para el sello RCA Víctor, que hiciera él, al piano, y Toña la Negra, en la voz, del bolero *Por qué negar*. En esta, las líneas introductorias del piano recuerdan el ámbito del *Estudio Revolucionario Op. 10* de Chopin. Además, tras el preámbulo hablado de Lara, la melodía transita con naturalidad hacia su propia idea romántica.

Aprovechando este punto, es oportuno hablar de un elemento importante de este fonograma. Se trata de la participación de una de las más emblemáticas figuras del bolero

romántico en nuestro país: Toña la Negra, quien (de acuerdo con Granados y Loeza) no tuvo estudios musicales. Pero, al reconocer esa carencia y solicitar a la maestra Fanny Anitúa clases de canto, la profesora (quien fue calificada en su tiempo como la mejor contralto del mundo, durante sus actuaciones en Milán) exclamó: “Pero, niña, si yo tuviera tu voz no hubiera tomado nunca clases de canto.” (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 289). Es decir, mediante el testimonio de Anitúa, se avalan las cualidades de la voz de una de las más importantes cantantes de su tiempo. Quien junto a Pedro Vargas formara, según Carlos Monsiváis, el *hemiciclo al bolero* (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 288).

Empero, el influjo clásico del *Flaco de Oro*, no sólo tuvo que ver con lo expuesto anteriormente. Según el testimonio de José Alejandro Torres, la música de Lara también *cautivó* (valga el término) a figuras consagradas de la música de concierto, que fueron contemporáneas suyas: Luis Herrera de la Fuente y Carlos Chávez. Según Torres, ambos lamentaron la muerte del *Músico poeta*. Además, el primero lamentó que quedara inconclusa la sinfonía que le había prometido quince años antes de su fallecimiento (Torres, 2004, pág. 94). Según el mismo testimonio, Herrera de la Fuente, llamó a Lara: *El gran autor de nuestros años mozos* (Torres, 2004, pág. 94). Chávez, por su parte, externó su admiración por Lara y reconoció su maestría.

### ***Va de retro (del Cinco Negro a la sala de conciertos)***

Al menos en seis testimonios, el de Yolanda Moreno Rivas (Moreno Rivas, 1989, pág. 150) de José Alejandro Torres (Torres, 2004, pág. 20) Luis Carlos Buraya (Buraya, 2003, pág. 34), Pablo Dueñas (Dueñas, 2005, pág. 24), Pavel Granados con Guadalupe Loeza (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 174) y Marisa Canales (Canales, 2013), es posible constatar que los orígenes de Lara como pianista sucedieron en burdeles de dudosa reputación, o en francos prostíbulos como *El cinco negro*, *El Héroe* y *La Casa de Margarita* (Moreno Rivas, 1989, pág. 135).

No obstante, eso, que bien podría suponerse como un mal augurio para la obra de Lara, resultó ser la otra cara de la moneda. La originalidad intuitiva del *Músico-Poeta* fue capaz de trascender la oscura esfera prostibularia para colocarse gradualmente en la sala de conciertos (sin pasar por alto el puente que significó su proyección en la XEW). En los albores del despegue de Lara hacia el estrellato radiofónico y discográfico, una figura resultó ser de vital relevancia para fincar el éxito de Lara: el tenor Juan Arvizu (Moreno

Rivas, 1989, pág. 150). Según el testimonio del mismo Arvizu, el éxito de 1927 en el teatro Lírico (donde Arvizu era acompañado al piano por Lara) se gestó en un lapso de dos meses. La inventiva de Lara resultaba de mayor agrado entre el público (Moreno Rivas, 1989, pág. 150).

Es digno de hacerse notar que la conquista del *Flaco de oro* se aseguró mediante la aportación musical de un cantante formado en academia. El mismo Lara diría: “Juanito Arvizu fue el profeta de mi éxito”. Un intérprete cuyos estudios se dieron en el Conservatorio Nacional de Música, también con el maestro José Pierson y en cuyo pasado estaba la interpretación de la ópera *Dinorah* de Meyerbeer en el Teatro Iris, durante el mismo año 1927 (Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica, 1988, pág. 260).

El *Tenor de la voz de seda* no fue el único cantante que seguramente intuyó hacia el futuro la calidad musical de Lara. Cantantes como Alfonso Ortiz Tirado, Nicolás Urcelay y Pedro Vargas, (a quien paradójicamente Lara convenciera de dejar la ópera para dedicarse a la canción popular) (Dueñas, 2005, pág. 205) esbozaron con sus estilos (y reminiscencias académicas) una inserción a mediano (o largo plazo) en la música de concierto. Muestra de ello son las cuantiosísimas versiones de *Granada* que aparecieron grabadas en la posteridad como un distintivo de la música popular española.

De hecho, de acuerdo con datos de Granados y Loaeza, la versión de *Granada* que cautivó al Músico Poeta, fue la versión del tenor Mario Lanza (cuyo gran mérito, según los autores, fue convertir a la ópera en un género popular) (Granados, Pavel, Loaeza, Guadalupe, 2008, pág. 249). De ahí que Lara prefiriera para su *Suite Española* las voces académicas (muy probablemente por las potencialidades técnico-interpretativas de los cantantes y la proyección de sus obras). De hecho, los autores señalan que posiblemente por ello contrató a Nicolás Urcelay como su intérprete (Granados, Pavel, Loaeza, Guadalupe, 2008, pág. 249).

Además, en la versión de *Españolerías* que grabara el mismo Nicolás Urcelay para el sello CBS, ya es plenamente apreciable la intuición creativa que lleva a Lara a aproximarse a la canción de concierto al estilo de Isaac Albéniz o Enrique Granados.

En ese sentido, Granados y Loaeza señalan respecto a la concepción de la *Suite Española* de Lara:

“Para cantar cada una de esas piezas Lara prefirió las voces masculinas; tuvo debilidad por el estilo de Pedro Vargas, Juan Arvizu, Mario Alberto Rodríguez, Alfonso Ortiz Tirado, Nicolás Urcelay, Hugo Avendaño, Alejandro Algara, Néstor Mesta Chayres, Luis P. Saldaña, Genaro Salinas y Tito Guízar, quienes interpretaron la música

más típicamente española de su repertorio: es decir, en la que volcaba su afecto por las regiones de España. Es importante decir que a diferencia del resto de la música de Lara, estas piezas no estaban hechas para que las cantara todo mundo sino sólo unas selectas voces; por esto, Lara se envanecía de haber compuesto estas piezas que permitían el lucimiento de alguien con cualidades vocales tan impresionantes como Néstor Mesta-Chayres a quien llamaban ‘El gitano de México’”. (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 255).

Visiblemente al enunciar el listado aparecen las voces más características del estilo heredado de la ópera. Por ende, es inevitable pensar en la dificultad técnica para su interpretación. De ahí, lo emblemático de estas piezas. Es decir, queda de manifiesto uno de los mayores acercamientos a la canción de concierto (influida por la ópera) y la intuición para crear un conjunto de canciones de temática española con requerimientos que exigían un cierto nivel de virtuosismo musical. Por esa razón, según lo señalan Granados y Loeza: “La Suite Española fue considerada por él mismo [por Lara] como lo más selecto de su producción, la que estaba reservada sólo a las grandes voces y la que conformaba uno de los capítulos más importantes de su vida” (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 260).

Además de la creación de la Suite Española, como uno de sus trabajos más refinados, hay un dato que ilustra con claridad el referente clásico de Lara mientras se encontraba inmerso en el ambiente prostibulario. Según Pável Granados y Guadalupe Loeza la noche del 15 de septiembre de 1923, mientras se tocaba el himno nacional a ritmo de danzón, falleció la dueña de una casa de citas en la que Lara trabajaba (Marina Martínez). El médico de la mujer recientemente fallecida se dio cuenta de que Lara era el pianista de aquel burdel y le espetó diciendo:” ¿Qué no sabes que acaba de morir doña Marina?”. Lara, sin responder tocó la *Marcha fúnebre* de Chopin (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 343).

La categoría ya conquistada por el *Músico Poeta* en las salas de concierto se logra identificar también en el disco llamado *Spain* de la Orquesta Sinfónica del Aire (creada por Arturo Toscanini) en la que *Granada* (una de las piezas de la *Suite Española*), en arreglo sinfónico, comparte créditos con otras adaptaciones de *Andalucía* de Ernesto Lecuona, con la *Danza ritual del fuego* (de la obra *El Amor Brujo*) de Manuel de Falla, con la obertura de la ópera *Carmen* de G. Bizet y el *Capricho español* de Rimsky-Korsakov. Es decir, la pieza comenzaba a compartir el escenario sinfónico con renombradas figuras como Lecuona, De Falla y Rimsky-Korsakov y Bizet. Cabe

mencionar un dato emblemático. El arreglo tomó muy probablemente como referencia el arreglo orquestal que se hiciera de las versiones grabadas por el Dr. Alfonso Ortiz Tirado y Pedro Vargas.

Más adelante, se apreciará la consagración de la obra, cuando Plácido Domingo la deja asentada como una pieza de concierto, que, a su vez, se ha convertido en pieza obligada del repertorio de tenores. La inserción, está perfectamente delimitada en la colección de discos *Grandes Virtuosos de la Música* editada por el sello *Drago*, en 1982.

En esta colección de veinte discos de larga duración (recopilados de las grabaciones originales de los sellos Deutsche Grammophone, Decca y Philips) se hizo un acopio de los intérpretes clásicos más renombrados de cada sello: Herbert von Karajan, Henryk Szering, Maurizio Pollini, Narciso Yepes, Karl Richter, Claudio Arrau, Kyung-Wha Chung, Pinchas Zuckerman, Leonard Bernstein, Los Romeros, Joan Sutherland, Mstislav Rostropovich y muchos más. Los autores de las obras interpretadas en dicha colección, van desde J.S. Bach, hasta Heitor Villalobos, pasando por obras de Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo, Gustav Holst, Mozart, Sibelius, Beethoven y Brahms entre muchos otros. En el álbum dedicado a Plácido Domingo, se lee en el programa de la colección, donde se observa la presentación de las obras interpretadas, un dato elocuente:

*PLACIDO DOMINGO (tenor): Arias de ópera y canciones de Verdi, Massenet, Bizet, Wagner y Agustín Lara, con el acompañamiento de grandes orquestas.*(1982).

Es decir, aunque la canción de Lara que contiene el álbum es *Granada*, que ya había sido grabada por tenores de la categoría de Mario del Mónaco y Franco Corelli, entre otros, parece quedar plenamente asentada con Domingo, a quien llamaban *El Granado*, por la sucesiva interpretación de la pieza de Lara (1976).

El propio Carlos Monsiváis aseguró que *Granada*, ya para 1935, era la canción predilecta por el público, en una encuesta presentada por Daniel Castañeda (Monsiváis, 1993; 117). Además, Monsiváis señala otro dato importante. Dice que *Granada es prueba de fuego de los tenores a la antigua* (Monsiváis C. , 1993, pág. 117).

Como es de suponerse el éxito *post-mortem* de Lara ha mantenido una importante vigencia hasta nuestros días, a casi cuarenta y siete años de su deceso, las canciones de Lara siguen circulando en distintos ámbitos, privilegiándose enormemente el académico. Los homenajes que hicieron la Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos, la Orquesta Solistas Ensamble de México, las canciones grabadas por los tenores Fernando de la Mora, Ramón Vargas, Rolando Villazón, Roberto Alagna, Javier Camarena y Arturo Chacón, las mezzosopranos María Luisa Tamez, Eva María Santana

y Elina Garanča (con la orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Gustavo Dudamel, en 2010) y las sopranos Olivia Gorra y Mónica Abrego son sólo una muestra del tránsito paulatino de Lara a la sala de conciertos ya en nuestros tiempos.

Otro dato que ilustra el tránsito de Lara a la sala de conciertos con mayor profundidad puede apreciarse en el proyecto del pianista Abraham Barrera. En este, varias de las canciones más famosas del *Músico-Poeta* fueron sacadas del centro tonal para convertirse en obras matizadas por la influencia de Arnold Schönberg (uno de los más destacados dodecafonistas del siglo XX) en arreglo para piano. La misma Marisa Canales, productora de la casa disquera que grabó el proyecto (Urtext) reconoció en Lara como en Schönberg ciertas semejanzas contextuales, que se reflejaron en sus venas creativas (Canales, 2013).

Incuestionablemente, Lara poco a poco, aborda la sala de conciertos de maneras a veces insospechadas. No obstante, permanece en ella y continúa circulando hacia distintos auditorios.

## **2. *María Grever, la Madona de la canción.***

En 2013, la maestra María Luisa Tamez (reconocida mezzosoprano del ámbito operístico nacional) grabó para el sello Urtext un álbum con canciones de Agustín Lara y María Grever. Al respecto, en sus notas, Luis de Pablo Hammeken hacía énfasis en que existió un encuentro entre ambos compositores en 1929. En este, según Luis de Pablo, Grever reconoció en Lara un talento natural, mediante el cual le auguraba un exitoso porvenir al entonces joven compositor (Hammeken, 2013, pág. 04). En este hecho salta a la vista que, cuando Lara era un joven compositor, Grever, ya tenía gran prestigio. Hablar de María Joaquina de la Portilla (su nombre verdadero) es hablar de una de las más reconocidas compositoras mexicanas del siglo XX.

Dicho prestigio tiene que ver con varios factores, entre los cuales resalta su conquista de los EEUU en materia musical y los éxitos internacionales de sus canciones (Dueñas, 2005, pág. 158). Varios de ellos adaptados a otros idiomas. En especial al inglés: *What a difference to make day* es el título en inglés de *Cuando vuelva a tu lado*; o bien *Magic is the moonlight* lo es de *Te quiero, dijiste*. Varias de sus canciones lograron posicionarse en aquel país de tal manera que la misma Grever llegó a crear un método de aprendizaje del español por medio de la música (Álvarez Coral, 1981, pág. 123).

Dicho método surgió de un muy efectivo lenguaje musical con intenciones perfectamente definidas y representadas. Por ello, la supuesta limitante del lenguaje, no impedía que se lograra una efectiva comunicación entre su obra y el público receptor. La misma Grever argumentaba que los americanos a pesar de no hablar español “sabían sentir sus canciones” (Álvarez Coral, 1981, pág. 123). La insospechada eficacia del método tuvo efecto sobre un público aparentemente distanciado culturalmente.

Al ahondar en aspectos de la vida personal de la autora, se puede apreciar que por ser hija de padre sevillano (y madre mexicana) De la Portilla pasó importantes periodos entre México y España (Álvarez Coral, 1981, pág. 121). De hecho, durante su estancia en Europa, tomó clases, en Francia, con Claude Debussy, según Álvarez Coral (Álvarez Coral, 1981, pág. 122). Alejandra Flores Tamayo (Flores Tamayo, 2014, pág. 35) y Aurelio Tello (Tello A. , 2004, pág. 01). En el testimonio de Hugo de Grial se indica, de hecho, que el autor francés deseaba que María Grever se quedara en París como su protegida (De Grial, 1964, pág. 123). Hecho al que se opusieron sus padres por no desear que la joven María se convirtiera en músico. Esta formación no sólo vendría por parte del compositor galo.

En el documento de Alejandra Flores Tamayo *María Grever. Una famosa desconocida. Su fascinante vida y prolífera obra*, quedan de manifiesto, entre otros tantos datos la reacción de la misma Grever al saberse aceptada por Debussy: *pero no fue un simple profesor de música lo que encontramos, fue un gran músico, nada menos que Claude Debussy. No sé qué cualidades me habría visto, pero me aceptó como alumna y se esforzó por transmitirme un poco de su arte.* (Flores Tamayo, 2014, pág. 35).

De acuerdo con testimonios de Yolanda Moreno Rivas (Moreno Rivas, 1989, pág. 175) y Aurelio Tello (Tello A. , 2004, pág. 01) recibió del renombrado autor de operetas Franz Lehar comentarios en los que se le aconsejaba no supeditar su creatividad musical a la estructura; había que conservar la espontaneidad. Los comentarios del célebre compositor húngaro no fueron desdeñados por la compositora mexicana. De hecho, fueron un excepcional reconocimiento a su vena creativa que, como en el caso de Agustín Lara, estaba prodigando espontaneidad.

Además, según la información proporcionada por Alejandra Flores recibió elogios del mismo Enrico Caruso (Flores Tamayo, 2014, pág. 36) y por si esto fuera poca cosa, el inventor del *Sonido 13*, Julián Carrillo comparaba sus canciones con los *lieder* de Franz Schubert. La nota de la maestra Flores Tamayo lo indica diciendo: “Conocer los estudios musicales de Grever nos permite entender el buen manejo del registro de la voz que hace

en sus canciones, además de que en muchas de ellas sus acompañamientos pianísticos distan de ser simples armonizaciones, haciendo un interesante uso de séptimas, novenas y oncenas. No en vano Julián Carrillo la compara con Franz Schubert y sus *lieder* (Flores Tamayo, 2014, pág. 35).

Al respecto, la misma Grever (quien tomara el apellido de su esposo, el americano León Augusto Grever) afirmaba que hacer una canción no le tomaba más de tres o cuatro minutos (Álvarez Coral, 1981, pág. 122). En su música directamente es notoria la influencia de la zarzuela (Moreno Rivas, 1989, pág. 125). Entre sus creaciones se encuentran melodías de franca intención culta. De ahí, que Tamez y Plácido Domingo, entre muchos otros intérpretes, hayan recuperado sus canciones para la sala de conciertos.

Como en el caso de Lara, sus canciones formaron parte de los repertorios de las mejores voces de aquella época (Dueñas, 2005, pág. 158). Uno de los homenajes que se hicieron a María Grever estuvo a cargo de Nicolás Urcelay, quien grabara para el sello CBS las canciones que mayor fama le dieron. No es de extrañarse, como en el caso del *Músico-poeta*, que una parte importante de quienes difundieron el legado de Grever fueran músicos de formación académica: Juan Pulido, José Mojica, Alfonso Ortiz Tirado, Nicolás Urcelay, Mario Alberto Rodríguez, etcétera.

Hacia el futuro, la orquesta de Solistas Ensamble de México grabó una versión para orquesta de cámara de *Cuando vuelva a tu lado*, en la que la sonoridad de Grever se muestra *exprofeso* como música de concierto. Al parecer la idea original de la autora, tiene pertinencia en la concepción sonora de un conjunto de cámara. Se intuye entonces una línea creativa con firmes sustentos en la canción culta del siglo XIX y los albores del siglo XX. Un dato adicional que permite apreciar los alcances de la maestra Grever, en lo interpretativo, es que fue la primera mujer que dirigió una orquesta en la XEW (Dueñas, 2005, pág. 158). María Grever o María Joaquina de la Portilla queda entonces como una de las máximas directrices de la canción romántica hacia la primera mitad del siglo XX.

### ***Grever, un redescubrimiento pertinente***

En 2001, apareció publicado un artículo en el diario *La Jornada*, titulado *María Grever: la Madona de la canción*, escrito por Agustín Sánchez González. En este, el autor trataba acerca de la poca información biográfica que había acerca de la autora pese a haber recibido un buen número de elogios.

El documento además, posee información novedosa acerca de la autora: la devela como compositora de al menos una obra de concierto descubierta por la intérprete e investigadora Nayeli Nesme, Alberto Núñez y Arturo Márquez. Sánchez González en su nota afirma: “Recientemente un grupo de investigadores y músicos mexicanos descubrió, también, la autoría de la Grever en música para concierto que, en buena hora, será estrenada en el Festival Internacional Cervantino del próximo año [2002]. Se trata de una opereta, *Cantarito*, descubierta por la cantante Nayeli Nesme y los compositores Alberto Núñez Palacio y Arturo Márquez. (La Jornada, 14 de octubre de 2001.)”(Sánchez González).

Dicha investigación, empero no quedó como un hecho aislado en la indagación musical, que ya para ese momento había acaparado la atención de una autoridad como el maestro Arturo Márquez, quien se ha señalado como uno de los grandes sinfonistas nacionales de nuestro tiempo. La propia Nesme, trece años más adelante elaboró un homenaje a la compositora considerando que: “María Grever creó música de gran flexibilidad, permeable para los distintos géneros y arreglos musicales. Ella nunca tuvo problema de transitar de lo académico a lo popular, integró los dos mundos a su obra” de acuerdo con la misma Nesme. (Fonoteca Nacional).

Productos de esa investigación fueron el libro *María Grever. Reflexiones sobre su obra* (de Nayeli Nesme) y el disco de novedosa propuesta *Di qué has dejado en mi ser* producido por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y editado por Ediciones Pentagrama. El álbum reúne trece obras de la autoría de Grever, seleccionadas, de acuerdo con el artículo, a partir de criterios de belleza, calidad y de tiempo en la vida temprana de la compositora.

Una nota que Nesme apunta acerca de la *Madona de la canción* es que: “Tenía la inquietud de saber quién fue esta mujer que compuso canciones no muy fáciles de digerir, pero del gusto de la gente; una compositora de estilo refinado, inteligente y de armonías interesantes, con un lenguaje sensual fuera de época, capaz de abarcar toda la psicología del amor y de plasmar los diversos matices que implican las emociones humanas”. La revaloración de la autora en términos de la calidad musical, de acuerdo con Nesme, deja en claro la relación dialéctica entre lo académico y lo popular en la obra de Grever. Además, el legado musical de la autora se replantea para recuperar la memoria sonora de nuestro país y del mundo, según lo acota la misma Nesme.

### **3. Gonzalo Curiel, Caminos de ayer**

El tapatío Gonzalo Curiel es quizá, junto con los dos compositores anteriores, una de las figuras más importantes en la concepción del bolero romántico en nuestro país. Según Claudio Estrada, Curiel es uno de los mejores compositores que ha dado México (Álvarez Coral, 1981, pág. 10). En su vasta obra se nota un depurado trabajo derivado de su formación musical. De acuerdo con datos de Álvarez Coral, desde niño dio visos de gran habilidad musical, tocaba, la guitarra, el piano, el violín, la mandolina y guitarra (Álvarez Coral, 1981, pág. 79).

De acuerdo con datos publicados en el diario *El informador*, el periodista Eduardo Escoto acota respecto a su formación académica que sus primeros estudios musicales los hizo con el profesor Félix Peredo, quien fuera violinista y compositor. Señala que por el conflicto revolucionario, su familia se trasladó en 1917 a EEUU (al estado de California) donde Curiel estudió piano y teoría musical durante cuatro años con Zez Confrey, quien se hiciera enormemente famoso en la década de los años veinte por sus obras en el estilo *ragtime* (Escoto).

La inventiva de Curiel le llevó a desdeñar la carrera de medicina y a dedicarse plenamente a la música (Moreno Rivas, 1989, pág. 172). En su devenir musical, pasó a ser desde “picador” de rollos para pianolas (Dueñas, 2005, pág. 145) hasta director de orquesta y fundador de la Orquesta de la Unión Filarmónica de México (Moreno Rivas, 1989, pág. 172). Su exacerbada musicalidad le llevó a fundar diversos grupos (*Los Caballeros de la armonía*, el cuarteto *Ritarmelo*, *Los trovadores del ensueño*, *el Escuadrón del ritmo*, etcétera) de acuerdo con Álvarez Coral (Álvarez Coral, 1981, pág. 81).

En estos se vinculó directamente con personalidades arquetípicas de la llamada época de oro de la radio (algunas de ellas también con formación académica) como Alberto Domínguez, Emilio Tuero, Pablo y Carlos Martínez Gil, y Mario Ruiz Armengol entre otros (Álvarez Coral, 1981, pág. 80). Su incursión directa en la música de concierto se dio a partir de 1948 (Álvarez Coral, 1981, pág. 82). No obstante, desde 1931, se sabe que Curiel fue acompañante al piano de Alfonso Ortiz Tirado (Álvarez Coral, 1981, pág. 79). Simultáneamente, trabajaba en la XEW y XEQ alternando actividades en una y otra radiodifusora en distintos días de la semana (Álvarez Coral, 1981, pág. 79) adicional a las funciones diarias en el teatro *Tívoli*.

El éxito inminente del compositor tapatío se dio fecundamente en el lapso de cinco años aproximadamente, entre 1931 y 1936, en que su bolero *Vereda tropical* adquirió gran fama (Álvarez Coral, 1981, pág. 81). Sin embargo, desde años anteriores Curiel ya tenía una intensa actividad musical como autor de obras de revista como *Ven* y *Prisma* de 1934; además de musicalizar intermedios cinematográficos y amenizar bailes y fiestas en salones (Álvarez Coral, 1981, pág. 80). La inusitada incursión de Curiel en la música de concierto, como lo apuntaba anteriormente, se dio en 1948 por medio de obras de gran escala. Dice Álvarez Coral que el producto de esa experiencia fue su *Concierto para piano No. 1 en Re bemol mayor* (Álvarez Coral, 1981, pág. 82). No obstante, respecto al interés de Curiel en tal incursión, apunta Escoto en la misma nota:

“[Gonzalo Curiel] Se integró a la entonces pujante industria cinematográfica nacional, componiendo música para más de 50 películas y creando la Orquesta de la Unión Filarmónica de México. Esta actividad le haría ganar soltura en la escritura musical y en las labores propias de la orquestación, interesándose por la composición formal. Como resultado escribió sus tres conciertos para piano, compuestos entre 1948 y 1952, que musicalmente se desarrollan en un lenguaje post-romántico que sin embargo no renuncia a sonoridades más contemporáneas, incorporando elementos armónicos y melódicos cercanos al modernismo francés” (Escoto).

El vínculo del autor con la música de concierto (de acuerdo con este testimonio) parece ser el resultado de sus conocimientos casi exponenciales adquiridos a través de su vena creativa y de su experiencia musical en otros ámbitos. De acuerdo con Álvarez Coral (Álvarez Coral, 1981, pág. 82) se sabe que el primer concierto para piano fue estrenado en un programa estelar de la XEW con la maestra Otilia Figueroa al piano. El segundo también se difundió por la misma estación a nivel nacional en 1951.

Además, fue presentado en el Palacio de Bellas Artes con la Orquesta Sinfónica de México (ahora llamada Orquesta Sinfónica Nacional) dirigida por el mismo Curiel, como lo acotaba en uno de los apartados iniciales. En esta ocasión el maestro Edmundo Méndez estuvo al piano. Respecto al tercero, Escoto apunta que fue interpretado por última vez en Guadalajara en 1961, teniendo como solista al piano a la maestra Consuelo Velázquez (Escoto) quien también fue concertista, de acuerdo con datos de Pablo Dueñas (Dueñas, 2005, pág. 205).

Empero, la exacerbada creatividad del autor, le llevó a diseñar otras obras sinfónicas: *Fantasia Bobá* (con ritmos afro-brasileños) un *Estudio Sinfónico* (Álvarez Coral, 1981, pág. 82) datado en 1956 (según Escoto) y la *Minuta Sinfónica Española*.

Lamentablemente, la fecundidad creativa (incluso en el ámbito de concierto) de Curiel fue truncada en 1958 por un infarto que le quitó la vida (Álvarez Coral, 1981, pág. 82).

Sin embargo, acerca del autor de corte popular, se destaca en el vínculo con la música de concierto, que dos de sus primeros intérpretes habían sido extraídos directamente de la cepa académica: Alfonso Ortiz Tirado, quien interpretara su primer gran éxito: *He querido olvidar* y José Mojica con *Dime* (Álvarez Coral, 1981, pág. 80).

La música de Curiel mantuvo un muy característico acento creativo haciendo innovaciones estructurales en el bolero como en el caso de *Vereda tropical*, del que Yolanda Moreno Rivas refiere: “Esta última es una de las canciones clásicas del estilo romántico. Su nostálgico principio es una escala descendente, tiene toda la tristeza sensual que caracterizará al bolero mexicano de años posteriores” (Moreno Rivas, 1989, pág. 131). En una línea similar logran notarse el conocimiento e innovación del estilo en canciones como: *Anoche*, *Traicionera*, *Para ella*, *Un gran amor*, *Caminos de ayer*, *Sueño*, *Incertidumbre*, *Temor* y *Calla tristeza*, entre muchas otras.

Una muestra de la incorporación académica de Curiel en el bolero puede verificarse en el análisis musicológico que Víctor Manuel Medeles Romero hiciera a la canción *Noche de luna*. De esta, Medeles afirma:

*“Noche de luna” una canción de uno de nuestros autores tapatíos Gonzalo Curiel (a juicio personal lo considero un autor académico), en el que encontramos una clara diferencia en relación con el empleo de la forma. Aquí vemos como el compositor plasma su idea en una sola sección, una sola parte en la cual nos hace sentir desde el inicio cómo poco a poco nos ha llevado a través de su línea melódica a un clímax y luego a una conclusión, a un final. Esta es una forma de canción uniforme en la cual, a pesar de sus 32 compases, el compositor nos confirma ser un creador de gran línea, de ser un buen melodista y de crear una idea musical de extensión considerable, virtud ésta que sólo encontramos en algunos compositores de música académica.* (Medeles Romero, 2005, pág. 89)

### ***Curiel, los albores de un rescate sonoro.***

Hasta ahora he expuesto la faceta prácticamente olvidada de Gonzalo Curiel como creador de música de concierto y he tratado brevemente su labor como formador de grupos, director de orquesta y como uno de los más notables autores de bolero romántico en México. Tal como se acotaba en uno de los primeros apartados, pareciera que la falta

de memoria histórica, entre otros factores, ha contribuido a un olvido paulatino de la obra del compositor tapatío.

En el artículo del diario *Excélsior*, del pasado 31 de diciembre de 2014, se exponía que dentro de los proyectos de rescate que estaba preparando el concertista Rodolfo Ritter, se encuentran los tres conciertos para piano de Gonzalo Curiel junto con obras de Arnulfo Miramontes y Alfonso de Elías, entre otros autores. En la nota, se expone un aspecto que logra explicar la razón por la cual los conciertos del autor jalisciense permanecieron prácticamente en el olvido. Ritter explica que los conciertos de Curiel, junto con un buen número de obras más, no se suscribieron al nacionalismo musical mexicano, tan en boga en el siglo XX. No obstante, pese a su nula circulación en los escenarios de concierto (el tercer concierto, por ejemplo se tocó por última vez de 1961, de acuerdo con la nota de Escoto) un aspecto que Ritter puntualiza respecto al conglomerado de obras que se pretende rescatar: "... es que se trata de obras de *altísima calidad*" (Música en México).

La gran paradoja respecto a la obra sinfónica del maestro Curiel parecería no tener relación con su trayectoria como autor de canciones populares. Resulta ser un contraste notorio su fama como uno de los autores predilectos de la época de oro de la radio contra el desconocimiento de su obra como sinfonista. Con ello se devela una relación peculiar entre ambas categorías.

En fechas recientes un par de proyectos (a gran escala) trataron de ser partícipes de un *re-acomodo* de la memoria musical sobre Curiel. En el primero de ellos, se presentó su primer concierto para piano con la OFUNAM como parte de las fiestas del Bicentenario (del inicio de guerra de independencia) y el Centenario (de la Revolución mexicana). En esta ocasión, la maestra Silvia Navarrete estuvo en el piano y el maestro Alun Francis en la dirección orquestal (YouTube MX).

En este, es particularmente significativa la *re-valoración*, al parecer, acorde con lo planteado por Ritter. En ese sentido, parece también estar de manifiesto un discurso político respecto a la hegemonía del nacionalismo mexicano. Por otro lado, se encuentra el proyecto *Travieso carmesí*, con la Orquesta Filarmónica de las Américas dirigida por Alondra de la Parra. En este segundo proyecto, la recopilación de melodías es de corte popular con adaptaciones sinfónicas. Entre ellas se encuentra *Vereda tropical* de Curiel.

Se trata de un homenaje sinfónico a algunas piezas populares del siglo XX (de Agustín Lara, María Grever, Gonzalo Curiel y José Alfredo Jiménez) con la interpretación de tres cantantes contemporáneas del pop nacional. El proyecto, pese a su

evidente eclecticismo de formas, logró poner de manifiesto el tránsito hacia la sala de conciertos de un grupo de canciones representativas de la pasada centuria. La presencia de Curiel en el proyecto obedece, por un lado, a la evocación musical del siglo XX. Está presente en esa evocación, el desarrollo de la forma propuesta por el autor tapatío como una de las estructuras preponderantes del bolero romántico.

En este ejemplo se nota la ratificación de Curiel como autor convertido en referente indiscutible del ámbito popular, del que pasa a la esfera de la música de concierto; aun cuando los secretos de esta, ya había demostrado conocerlos con maestría.

#### **4. Jorge del Moral**

Quizás no exista en el panorama de la canción popular (en especial, en la época de oro de la radio) alguien que transitara tan abiertamente hacia la sala de conciertos a partir de sus canciones como Jorge del Moral. Pese a su corta vida (tan sólo 41 años) Del Moral mantiene una significación peculiar en la canción romántica. De acuerdo con los datos de Aquiles Lázaro, no hay mucha información respecto a este compositor. No obstante, se sabe por datos de Yolanda Moreno Rivas que participó en el certamen de la canción dedicada a la actriz Ann Harding, junto con Agustín Lara y Carlos Espinoza de los Monteros en 1930 (Moreno Rivas, 1989, pág. 137).

Aunque Del Moral obtuvo el segundo lugar y el tercero Lara (de acuerdo con el mismo testimonio de Moreno Rivas) quedaba de manifiesto que los jóvenes de la clase media podían identificarse románticamente con un estilo o con otro respectivamente. (Moreno Rivas, 1989, pág. 137) Del Moral, por su parte, representaba un talento naciente distinto al de Lara. De acuerdo con Moreno Rivas, al parecer más ceñido al *canon* académico. Lo cual, no impidió que Del Moral gozara de aceptación entre ese sector de la población. El artículo de Aquiles Lázaro respecto al autor, se vuelve toda una re-significación de su legado.

En el contexto de vida de Jorge del Moral, que Lázaro establece, hay referencias a diferentes vertientes en las disciplinas del arte (Auguste Rodin, Marcel Duchamps, Mussorgsky, Klimt, Tchaikovsky y otros) (Lázaro Méndez) que sirven para tratar de reconstruir la inusual trayectoria de Jorge del Moral, en términos de herencia cultural.

Al exponer una ajetreada vida artística internacional, llena de rupturas, innovaciones, desafíos y reminiscencias de otros estilos, en el contexto del arte, Lázaro se aproxima a la figura mexicana enfatizando su vínculo con la música de concierto. De hecho, para

categorizarlo, le concede un lugar aparte respecto a los autores populares (basado en un presunto testimonio de los investigadores). Le llama estableciendo una diferenciación categórica: *Compositor* y no *Cancionista*.

La justificación de Lázaro se explica por el nivel académico del autor, por un lado y por el otro, a su talento como creador. De acuerdo con los datos del mismo Lázaro, se sabe que además de sus famosas canciones, hay una ópera en tres actos de su autoría. Además, Lázaro señala sorpresivamente, respecto al nivel cualitativo de sus obras: “Las canciones de Jorge del Moral resisten con firmeza un análisis formal de su estructura y abundan en los recitales de los conservatorios; sin embargo, su obra propiamente académica –entre la que figura una ópera en tres actos– yace injustamente desconocida. Su legado está más agradecido con la música popular que lo ha rescatado notablemente, que con la académica, que lo mantiene en el olvido.” (Lázaro Méndez).

En el testimonio se encuentra un devenir a la posteridad similar al de Gonzalo Curiel. Rescatado del olvido sólo por las canciones de corte popular y no por las obras de concierto. No obstante, a diferencia del tapatío y de Lara, las canciones de Del Moral parecen haber pasado por vía directa a la sala de conciertos, prácticamente sin escalas por una razón sencilla de deducir: porque, al parecer, fueron diseñadas como canciones de concierto aun cuando tuvieran que ver con los estilos en boga.

En ese sentido, es pertinente saber que la formación de Jorge del Moral, se dio, de acuerdo con Lázaro, en Berlín y en Nueva York, además de los prestigiados profesores que tuvo en nuestro país. Lo cual se convierte en un factor si bien no definitivo para su creatividad, sí ayuda a estimar el nivel de conocimiento del autor. Aunque la existencia desde 1900 hasta 1941 del compositor capitalino, significó un breve tiempo de vida su obra ganó en lo significativo.

Como puntualizaba Aquiles Lázaro sus canciones de corte popular aparecen constantemente en los recitales de conservatorios y centros especializados. Como ejemplo contemporáneo se encuentran como piezas de concierto de la sopranos Rosa María Diez y María Luisa Tamez, de los tenores Javier Camarena y Rolando Villazón (*No niegues que me quisiste*, *Divina mujer*, *¿Por qué?* y *Besos robados*, al menos).

Un dato que queda como testimonio auditivo del grado de dificultad que implicaron las canciones de Jorge del Moral para los intérpretes de la época dorada de la radio, es el hecho de que las interpretaran primordialmente cantantes surgidos de la academia o bien, algunos otros cantantes de dotes vocales excepcionales: Mario Alberto Rodríguez,

Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Nicolás Urcelay, Hugo Avendaño, Ernestina Garfías, Alfredo Sadel, Pepita Embil y Genaro Salinas, entre otros.

Sin embargo, quedan otros testimonios de cantantes populares que se apropiaron de la musicalidad del autor capitalino para darle un lugar como parte del horizonte musical mexicano. José Alfredo Jiménez, en su faceta de intérprete, dio testimonio de ello (YouTube MX). Lo mismo sucedió con el reconocido músico cubano Bola de Nieve (YouTube MX).

### ***Gabriel Ruiz y Consuelo Velázquez, un destino compartido***

Las dos figuras que competen ahora, bien pueden tratarse por separado por ser ambas claves (al igual que en los cuatro ejemplos anteriores) en el desarrollo del bolero romántico de nuestro país. No obstante, simbolizan una especie de inercia creativa que se originó en la academia, de donde pasó a la creación popular con éxito inusitado (en cierto modo parecido al de Gonzalo Curiel). Entre otras semejanzas entre Gabriel Ruiz y Consuelo Velázquez, se sabe que emigraron del estado de Jalisco hacia la capital donde adquirieron fama a gran escala entre otros factores, por la difusión radiofónica.

#### ***5. Gabriel Ruiz, la innovación del bolero***

Del maestro Gabriel Ruíz se sabe que pasó del segundo año de la carrera de medicina, en 1925, directamente a la formación musical a la edad de 20 años (De Grial, 1964, pág. 237). Dato que constató posteriormente Yolanda Moreno Rivas (Moreno Rivas, 1989, pág. 177). De acuerdo con la información publicada en el álbum dedicado al compositor jalisciense por el Instituto de Conservación y Recuperación Musical S.C., es posible constatar que Ruiz ofreció un recital profesional como pianista en el Instituto Cultural de Guadalajara, donde estudió con el maestro Jesús Estrada. (1990). Por el mismo testimonio y por los de Moreno Rivas (Moreno Rivas, 1989, pág. 177) y Hugo de Grial (De Grial, 1964, pág. 237) se sabe también que fue becado por la Secretaría de Educación Pública para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música en la capital del país.

Como en los estudios de Ruiz en su ciudad natal, los llevados a cabo en la capital del país, mostraban buena preparación del educando. De tal manera, tanto las enseñanzas de Estrada en la Perla de Occidente, como las enseñanzas del maestro Salvador Ordoñez Ochoa y la Condesa y Polignac en la capital (1990) dieron por resultado, en 1934, que Ruiz alcanzara la maestría de concertista presentando su examen profesional en el Teatro

Arbeu con la Orquesta Sinfónica de México (hoy Orquesta Sinfónica Nacional) dirigida por el maestro Carlos Chávez (1990).

Aunque tras el éxito como concertista del maestro Ruiz, se le diera una plaza como maestro de música en los colegios de la Ciudad de México (en el INBA, el IPN y academias particulares) (Moreno Rivas, 1989, pág. 178) Gabriel Ruiz deseaba unirse al grupo de compositores de moda (Guty Cárdenas, Agustín Lara, Miguel Prado, Gonzalo Curiel y Alfonso Esparza Oteo) para comprobar las posibilidades musicales obtenidas en sus estudios (1990). Es decir, al menos Ruiz expresaba, con base en el testimonio, con mayor claridad que sus futuros colegas, el afán de utilizar sus conocimientos como materia prima de su propuesta musical.

Esto significa adecuar los conocimientos académicos a la música popular. Aunque en el caso de Gonzalo Curiel, Jorge del Moral y María Grever se trate esencialmente del mismo fenómeno, el caso de Gabriel Ruiz se volvió más enfático al respecto. De ahí se desprende el hecho de que, tras varios esfuerzos, lograra una oportunidad de aparecer en la XEW, en 1935, donde presentó sus primeros éxitos (*Un día soñé*, *Entre tú y yo* y *Buenas noches, mi amor*) con los que su fama no se haría esperar.

De hecho, se sabe también por la reseña del álbum del ICRM que el afamado tenor Tito Schipa estrenó su canción *Desesperadamente* en Bruselas, en 1940 (1990). Otro dato que, en algún modo, le acerca a la canción de concierto es el hecho de que algunas de las letras de sus canciones fueron escritas por poetas mexicanos de la talla de Xavier Villaurrutia, Elías Nandino, Ricardo López Méndez y José Antonio Zorrilla, entre otros (Moreno Rivas, 1989, pág. 178). No obstante, la línea seguida por Ruiz en el futuro estaría ligada íntimamente ligada a la época de oro de la radio, lugar que fungiera como el gran semillero de sus éxitos.

Algunas de sus canciones, como en el caso de María Grever, gozan de fama internacional y han sido traducidas a diversos idiomas. Un ejemplo de ello son las traducciones al inglés, francés, italiano, alemán y portugués de su canción *Amor, Amor* (Moreno Rivas, 1989, pág. 178) con lo cual el autor obtuvo una proyección internacional quizás insospechada. Resultan además paradójicos dos aspectos de su concepción y condición creativa:

Por una parte, del mismo modo que Curiel, Gabriel Ruiz comenzó como picador de rollos para pianola antes de dedicarse a la composición, según los datos proporcionados por Pablo Dueñas (Dueñas, 2005, pág. 191). El segundo dato resulta más emblemático: según el mismo Pablo Dueñas, las primeras composiciones de Ruiz fueron a ritmo de *fox-*

*trot* debido a que él sentía que el bolero era especialidad de Agustín Lara (Dueñas, 2005, pág. 191) reconociendo en el *Músico-poeta* una línea de innovación creativa. No obstante, sus boleros se convirtieron en un lapso simbólicamente corto en auténticos referentes del estilo romántico: *De corazón a corazón*, *Usted*, *Esperándote* y *Cita escondida* son sólo algunos ejemplos.

De acuerdo con Hugo de Grial, periódicamente Ruiz presentaba series de canciones por los micrófonos de la radiodifusora (XEW) interpretadas por Gloria Luz y José Luis Caballero. Llegó a producir la generosa cifra de trescientas canciones de ese modo (De Grial, 1964, pág. 237). De hecho, al año de 1950, según datos del mismo De Grial, Ruiz había ascendido sus regalías a la suma de un cuarto de millón de pesos (De Grial, 1964, pág. 237). Cifra que, al menos, no dejaba lugar a duda de la amplia aceptación de las creaciones del autor jalisciense.

## **6. *Consuelo Velázquez, epítome de dos categorías.***

Para este estudio resulta fundamental hablar de una de las compositoras que mayor prestigio tuvo en la época de oro de la radio. Consuelo Velázquez, representa una de las vertientes más significativas del periodo en cuestión. De manera similar con Gabriel Ruiz, Velázquez dio muestras de gran habilidad para la ejecución del piano desde temprana edad. En el caso de la maestra, lo hizo en la prestigiada academia de Ramón Serratos, en Guadalajara. La cual dejó para trasladarse con el maestro Serratos a la capital (De Grial, 1964, pág. 248). En la Ciudad de México, de acuerdo con datos de Yolanda Moreno Rivas, estudió en la Escuela Nacional de Música con el maestro Serratos y con Aurora Garibay (Moreno Rivas, 1989, pág. 179).

De manera similar a su colega tapatío Gabriel Ruiz, Consuelo Velázquez se graduó como concertista en 1938, a la edad de 18 años mostrando distinguidas habilidades para la música de concierto. De acuerdo con datos publicados por la Sociedad de Autores y Compositores de México: “A la edad de seis años [Consuelo Velázquez] dio, en la Academia Serratos, su primer recital, que fue el prelude de una brillante carrera musical, la cual vería culminada en 1938, en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, cuando se recibió como pianista concertista y maestra de música. Su concierto de recepción fue avalado por un jurado calificador, integrado por reconocidos maestros de la música, entre quienes se encontraban Rafael J. Tello, José Rolón, José F. Velázquez, Alfonso de Elías y José de Jesús Oropeza”.(Consuelo Velázquez).

El lazo de Velázquez, con la música de concierto, como puede apreciarse, no era meramente superficial, a juzgar el grado de preparación que la autora adquirió y los sinodales que le acompañaron en dicho examen profesional. De acuerdo con información publicada en el portal *Biografías y vidas.com*, existen datos aún más reveladores de la influencia de la música de concierto en la obra de Consuelo Velázquez.

En el portal se indica que la maestra tomó un curso de perfeccionamiento con el maestro Claudio Arrau, quien, según la nota: “escribió elogiosos comentarios sobre su talento pianístico.” (Biografías y vidas.com)

En el mismo artículo existe también una referencia paradójica respecto al devenir de la autora entre las dos categorías musicales. Según el mismo portal: “La naciente emisora de radio XEQ, que habría de ser la más popular de México, la contrató para un programa de música clásica. Consuelo [Velázquez] desgranaba media hora de melodías tras ser presentada por el locutor como ‘un prestigioso músico europeo’ de complicado apellido polaco. Enamorado de la bella y joven pianista, el director de programación de la emisora, Mariano Rivera, le permitió ir introduciendo algunas de sus propias canciones, cuya autoría achacaba Consuelo a una amiga imaginaria, porque no estaba bien visto que una concertista cayera en la frivolidad del bolero, que entonces desataba el sentimiento popular entre Cuba y México” (Biografías y vidas.com).

Más adelante, en el mismo texto se señala: “No obstante, las cartas de los oyentes mostraron pronto que preferían escuchar las notas que revelaban las angustias del último beso o los desvelos del amado, que las piezas de Bach, Debussy, Saint-Saëns o Ravel que interpretaba la oculta pianista. Mariano Rivera le pidió entonces, ‘por una cuestión de derechos de autor’, que le revelara el nombre de la amiga talentosa. La compositora salió a la luz, en momentos en que multiplicaba sus canciones al calor de un enorme aparato de radio que le traía las noticias de la II Guerra Mundial. La estrella del momento, Emilio Tuero, grabó *Bésame mucho* en el año 1941” (Biografías y vidas.com).

En el testimonio, sobre la vida de la maestra Velázquez, se nota también el distanciamiento y la convivencia entre las categorías de la música de concierto y la popular. El trabajo de Consuelo Velázquez, en ese sentido, funcionó como un prototipo de espacio en que se muestra la pugna entre ambas, por un lado. Pero, por el otro, como el escenario vivo en el que las mismas confluyen. De conceder veracidad al testimonio, es posible apreciar una cierta polarización entre las dos categorías, al parecer motivadas por un conflicto de *clase*. Por una parte, está el uso de un *clisé* desde donde se concibe *cómo* debía presentarse la música de concierto en un espacio radiofónico. En el mismo

espacio, además, lo popular toma su lugar en el gusto del público y lo académico no se recibe del mismo modo. Por otra parte, no era bien vista la incursión en el bolero, desde el ámbito académico, según el testimonio. Se consideraba una frivolidad.

Lo cierto es que la paradoja obligada es la exclusión de las categorías, aunque en el mismo espacio convivieran. Consuelo Velázquez se mostraba entonces como una figura entre sendas disciplinas: una sobresaliente creadora de la forma popular y una difusora de la música de concierto.

Más allá de la mera descripción de hechos, queda manifiesta la incursión directa de una categoría dentro del espacio de la otra, aun cuando sólo se tratara de un *cliché* radiofónico. Sin embargo, queriéndolo o no, existió en el hecho una profesional de la música que alternaba las dos categorías. Moreno Rivas, por su parte resumía la alternancia diciendo sobre la maestra Velázquez: “Su deseo fue ser siempre concertista, pero todo su talento lo dedicó a la música popular” (Moreno Rivas, 1989, pág. 179).

Un dato similar lo corrobora Hugo de Grial al afirmar: “Sus deseos eran ser concertista de piano, interpretando en él la música clásica, pero habiéndose iniciado como compositora de música popular, produjo una canción, *Bésame mucho*, que se hizo internacional y la llevó por esa nueva senda apresuradamente, pues se convirtió en compositora de moda” (De Grial, 1964, pág. 248). No obstante, la vida de Consuelo Velázquez no se supeditó a la canción popular exclusivamente, pese al monumental éxito. Si bien, por una parte, en 1956, su canción *Que seas feliz*, batió todos los records de popularidad alcanzando 21 grabaciones en tres meses por los cantantes y cancioneros de moda (De Grial, 1964, pág. 248) por el otro, en el mismo testimonio de Hugo de Grial se afirmaba que había ofrecido recitales o conciertos en Bellas Artes, pues para entonces *la autora seguía cultivando su vocación*.

La misma maestra Moreno Rivas afirmó también que la compositora había tocado con la OFUNAM en alguna ocasión (Moreno Rivas, 1989, pág. 179). Además, es importante considerar que la última vez que se interpretara el *Concierto número tres para piano* de Gonzalo Curiel en Guadalajara, en 1961, fue la maestra Consuelo Velázquez quien ejecutara el instrumento solista, de acuerdo con datos que proporcionara Eduardo Escoto (Escoto).

La significación de Consuelo Velázquez como partícipe activa en ambas categorías, entonces, resulta ser un hecho plenamente consumado.

## ***Dos casos atípicos de la creación: Mario Ruiz Armengol y Manuel Esperón***

Hasta ahora se han revisado los vínculos de algunos de los autores más importantes de la llamada época de oro del bolero romántico en nuestro país con la música de concierto. Todos ellos tuvieron formación académica (a excepción de Agustín Lara). No obstante, queda de manifiesto que el intercambio entre las categorías fue innegable, aún en el caso de Lara. Hay entonces, en este séquito de autores, hay una constante: parece tratarse de músicos con formación que decidieron incursionar en la música popular, ya sea para explorar las potencialidades que deja la formación académica (como en el caso de Gabriel Ruiz) o bien porque la vena creativa permitió, como en los demás casos, que el tránsito de una categoría a otra se lograra como parte *natural* del ejercicio de la creación.

En este segundo grupo de compositores se verá otra faceta del vínculo.

### ***7. Mario Ruiz Armengol, Mister Armonía***

Quizás no exista en el panorama del bolero romántico en nuestro país un ejemplo de creatividad como el de Mario Ruiz Armengol, quien viviera desde la etapa más representativa del auge radiofónico hasta los albores del siglo XXI. En su prolongada vida, el maestro acogió en su seno las dos tradiciones musicales (la del bolero romántico alternándola con la música de concierto). Es probable que no exista una figura paralela en nuestra historia musical a considerar por su vasto campo de acción creativa. Por una parte, se vinculó y participó directamente en uno de los conjuntos de Gonzalo Curiel (*El Escuadrón del Ritmo*) de acuerdo con Álvarez Coral (Álvarez Coral, 1981, pág. 80) y Pablo Dueñas (Dueñas, 2005, pág. 190).

No obstante, la inclinación musical del Ruiz Armengol había surgido años atrás. Elisa Robledo afirma que el maestro debutó dirigiendo la orquesta del Teatro Lírico, que su padre había dejado al llegar a la capital del país desde que el joven Mario Ruiz tenía sólo 15 años de edad (Robledo, 1988, pág. 77). Los padres del maestro estuvieron también vinculados al terreno del quehacer musical. Su madre era tiple de zarzuela y su padre director de orquestas de teatro (De Grial, 1964, pág. 219) y compositor de danzones (Robledo, 1988, pág. 76). De ahí que el joven tuviera claridad en su vocación futura (Robledo, 1988, pág. 77).

Es importante considerar que Ruiz Armengol originalmente no tuvo formación académica. De acuerdo con el testimonio de Robledo: "...a los 7 u 8 años de edad

aprendió por sí mismo a tocar el piano de oído, con apenas unas lecciones que le dio una tía en ratos perdidos” (Robledo, 1988, pág. 76). Aunque Hugo de Grial afirma que después de trasladarse a la capital del país (Ruiz Armengol nació en Veracruz, desde donde llegó a la Ciudad de México), ganó una beca para ingresar al Conservatorio después de aprender a tocar casi todos los instrumentos de alientos con que contaba la banda de la escuela industrial donde estudiaba (De Grial, 1964, pág. 220).

Aunque tuviera que suspender los estudios formales por atender la manutención de su propia familia, de acuerdo con el mismo testimonio. Sin embargo, en el sitio de internet dedicado al compositor se señala que a los 16 años (en 1931) formaba parte del grupo fundador de la XEW, adquiriendo fama como compositor, arreglista y director. Entre otros intérpretes, de su obra bolerística se encuentran a Chucho Martínez Gil, Jorge Negrete, Emilio Tuero, Fernando Fernández, María Luisa Landín, Amparo Montes y Avelina Landín (Mario Ruiz Armengol , s.f.).

Con ello el autor marcaba una trayectoria bien definida en la canción popular. Pero, lo que ha de marcar la diferencia respecto a sus colegas (Lara, Curiel, Ruiz y Velázquez) fue lo que acontecería después, en 1936, cuando tomara clases de armonía y contrapunto con el maestro José Rolón y en 1940 al trabar amistad con Manuel M. Ponce.

No era nuevo que muchos músicos ya tuvieran referentes académicos como en los casos de los autores e intérpretes que se revisaron anteriormente. Incluso los mismos arreglistas parecían transitar en esa línea, tal es el caso del también veracruzano Noé Fajardo (conocido como el *hombre orquesta* por ser uno de los más connotados arreglistas de la época) cuya vida activa se debió en muy buena proporción a la canción popular considerando que el director y arreglista fuera alumno de Julián Carrillo y Manuel M. Ponce, además de ser flautista en la *Impulsora de la Opera de la Ciudad de México* (De Grial, 1964, pág. 205).

Empero, el caso de Ruiz Armengol resulta tener otras aristas. Si bien, Humberto Santamaría, vocero de *SGP Studios*, afirmó que Agustín Lara era un prototipo de Irving Berlin de la canción mexicana por su formación autodidacta y por sus numerosas canciones generosamente recibidas por el público (Santamaría); en Ruiz Armengol se puede encontrar un tipo de George Gershwin del bolero romántico mexicano (con sus respectivas diferencias de forma y fondo). Esta semejanza en opinión de quien escribe, se deduce de los orígenes musicales del compositor americano con un énfasis especial en su formación académica, con base en los comentarios de Percy A. Scholes (Scholes, 1964, pág. 553) y Keith Spence (Spence, 1979, pág. 112). Especialmente en los de Spence, hay

una referencia a Gershwin como un tipo de integrador entre la música de concierto y el arraigo del jazz.

En el comentario de Spence también es posible ratificar la formación del compositor americano por su prestigiado profesor Igor Stravinsky, quien sintiera también admiración por las dotes musicales del joven americano. Spence relata una anécdota entre ambos diciendo: “En una ocasión, nos cuenta la anécdota, preguntó [Gershwin] a Stravinski cuántos dólares le debía por sus clases de composición y el maestro ruso a su vez se interesó por el estado económico de Gershwin, y, al saber lo precario de su situación financiera, dijo al joven americano: *¿y qué hay de las clases que yo he recibido de usted?*” (Spence, 1979, pág. 112). En el caso del maestro Ruiz Armengol, se dice que fue, en 1948 (cuando ya el maestro tenía un prestigio ganado) cuando conoció al compositor Rodolfo Halffter, quien lo impulsó para que escribiera sus *Siete ejercicios de Composición y Armonía*, que son la piedra angular de su vasta producción (Mario Ruiz Armengol, s.f.).

En 1954 fue nombrado *Mister Harmony* por figuras emblemáticas de la música contemporánea norteamericana, tales como Duke Ellington, Billy Mays y Claire Fisher. También compuso en ese año su primera obra clásica: *Preludio para Piano y Arpa*. Es decir, a partir del contacto con Halffter y la recomendación que le hiciera el maestro hispano-mexicano, la trayectoria de Ruiz Armengol tomó caminos insospechados. Aunado a lo anterior, hay que decir que su obra de concierto es vasta. Sus preocupaciones armónicas (y creativas) develan un ímpetu creativo quizá schubertiano.

Sus estructuras muestran a veces grados de complejidad muy considerable sin perder el cariz a veces romantizador y en otras, la reflexión meramente musical, probablemente más apegado a la concepción musical de concierto de las vanguardias del siglo XX. Su último alumno, Rodrigo Castilla me comentó en alguna ocasión, que una de las obras que el maestro le enseñaba requería conocimientos y técnica musicales muy sofisticadas. La pieza, requería al ser ejecutada una tonalidad distinta en cada mano. Lázaro Azar Boldo señala respecto a la obra de Ruiz Armengol: “Aparte de sus canciones de exquisita armonía, cuenta con [una gran obra pianística], 31 piezas infantiles, 19 danzas cubanas, 16 estudios, 16 reflexiones, 32 Miniaturas, 5 valeses, *scherzi*, minuetos, sonatas, fantasías y preludios, así como obras para piano a cuatro manos, para violín y piano, violonchelo, arpa y flauta” (Azar Boldo, 2008, pág. 08).

El mismo Azar da testimonio del reflejo de la influencia de Claude Debussy en Ruiz Armengol, en sus obras *Un vals...y Otro vals*, la segunda dedicada a la concertista Guadalupe Parrondo. En su nota indica: “Complacido ante la afrancesada atmósfera con

que escuchó a Guadalupe Parrondo recrear ‘ese velado Debussy de *La Plus que lente*’ que inconscientemente plasmara en *Un vals...* Mario Ruiz Armengol rindió tributo a tan decantada intérprete dedicándole en junio de 1985... *Otro vals*, cuya indicación de tempo es ‘casualmente’ *lento rubato molto*. (Para su obra citada líneas arriba, Debussy indicó *Lento Molto rubato con morbidez*)” (Azar Boldo, 2008, pág. 08).

Además de fungir como un caso sumamente excepcional en el bolero romántico, Ruiz Armengol ha dejado testimonio de una vanguardia musical muy peculiar. Al respecto, el concertista Enrique Nery comentaba: “La aportación de Don Mario a la música de América en este siglo, es una lección contundente de fantasía y técnica, aunadas a su vigencia y perseverancia” (Ney, 1999).

Otro autor emblemático del bolero romántico en nuestro país y contemporáneo del maestro Armengol, el maestro Vicente Garrido, ha manifestado su admiración por el veracruzano y, eventualmente, ha mostrado también la influencia creativa de Armengol en sus propias obras de corte clásico (*Sólo por hoy, vals elegante, Diálogo No. 5, Diálogo No. 8*, etcétera). De hecho, Garrido comentó: “Un mundo armónico inusitado apareció en mí, había que seguir ese ejemplo, aunque se tratara de una tarea interminable. Desde entonces, soy su admirador, después, su respetuoso colega y como amigo debo agradecerle me haya ayudado a encontrar mi verdadero camino”. (Garrido, 1999).

Además de haber pasado a la posteridad con sus boleros *Muchachita, Ternura, Me gusta soñar, ¿Por qué será?* y *Hoy volví a recordarte*, entre otros, Mario Ruiz Armengol pasó a dejar un legado de música de concierto mostrando una trayectoria tanto generosa como sorpresiva (en lo que a formas, conocimiento e intuición musicales se refiere). Sus reflexiones musicales le llevaron a ser homenajeado tanto por Fernando Fernández, Amparo Montes y las hermanas Landín, como por Duke Ellington y por concertistas de la talla de Gustavo Rivero Weber, Guadalupe Parrondo, Enrique Nery y el maestro Enrique Arturo Dimecke al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, por mencionar sólo a unos cuantos. Sin duda, el talento del maestro tocó a tres grandes tradiciones musicales: la de concierto, el jazz y la canción popular proponiendo, al estilo de Leonard Bernstein, un arduo trabajo en cada una de ellas.

## **8. Manuel Esperón, la viva imagen de la mexicanidad**

El excepcional caso de Manuel Esperón en este estudio representa un ámbito poco explorado en lo que a creatividad se refiere. Es necesario recalcar que, de acuerdo con Carlos Monsiváis, Esperón es uno de los grandes constructores de *la educación sentimental de los mexicanos*, (al menos de la tercera década del siglo XX en adelante) (Maceda) de acuerdo con la nota de Elda Maceda publicada en el diario *El Universal*.

Al respecto, es necesario considerar algo hasta ahora no dicho acerca de la música ciudadana: uno de los principales vehículos de difusión del bolero romántico fue el cine (y uno de los principales vehículos de difusión del cine fue el bolero también (Dueñas, 2005, pág. 101).

En ese sentido es necesario revisar al menos dos momentos: uno, la sonorización del cine y la incursión de Agustín Lara como uno de los pioneros con su bolero *Santa* cantado por Carlos Orellana en la película homónima (basada en la novela de Federico Gamboa) (Dueñas, 2005, pág. 101), otro momento crucial fue el del llamado *Jalisco*, en el que Manuel Esperón fungiera como uno de los protagonistas indiscutibles en la construcción de la imagen internacional de México a través de las temáticas vernáculas. De hecho, de acuerdo con distintos testimonios, se sabe que Esperón musicalizó, al menos, quinientas películas, según la nota de Nancy Rodríguez Garnica (Rodríguez Garnica) y Elda Maceda.

No obstante, pese a la prolífica obra musical de Manuel Esperón, se conoce no mucho acerca de su formación académica y por ende, de su contribución en ese ámbito. El autor de *A la orilla del mar* y *Flor de Azalea*, ofrece también, como los otros autores revisados un puente único en su categoría entre la música popular y la de concierto.

Se sabe por medio de los datos de Nancy Rodríguez, que Esperón fue bisnieto de Macedonio Alcalá. También se sabe que su madre obtuvo el título de concertista. De ahí que, como en el caso de Ruiz Armengol, Manuel Esperón naciera en un ambiente propicio para su futuro musical. Se sabe además que fue alumno de Alfredo Carrasco y que estudió en la Escuela Superior de Música de Bellas Artes (Martes de ópera) vinculándose directamente a la creación, a los 23 años en la película *La mujer del puerto*, que dirigiera Arcady Boytler.

Pese a que la mayoría de las canciones de Esperón que se recuerdan son de temática vernácula (*Serenata tapatía*, *El charro mexicano*, *¡Ay Jalisco no te rajes!*, *Cocula*, *Aunque lo quieran o no*, *Yo soy mexicano*, etcétera) hubo una importante producción

bolericista que incluye *La mujer del puerto*, *A la orilla del mar*, *Amorcito corazón*, *Flor de Azalea* entre otras.

Aunque, paradójicamente, según la nota de Rosa Virginia Sánchez, se dice que Esperón era seguidor de la línea (un tanto idealizada) de Ponce y que ello le llevaría a afirmar que con la entrada del bolero cubano: “se acabó Tata Nacho, se acabó [Mario] Talavera, se acabó [Alfonso] Esparza Oteo; dejaron su obra muy compacta, pero fueron desplazados por los boleristas” aunque el mismo Esperón lamentara haber formado parte de esos ritmos “ajenos a la vena que estos maestros conformaron” en *La mujer del puerto* (Sánchez, 2013, pág. 466).

Prueba de esa línea que se aproximaba a la canción de concierto (heredada de Ponce) se puede hacer notar en *Vengo a verte otra vez*, *El día que me quieras* y *Carta de amor*, que significaron en la voz de Jorge Negrete, una continuidad musical del legado de Ponce.

Al llegar a este punto, vale la pena destacar la labor de Esperón como creador de dos de las figuras musicales más importantes de la canción vernácula (a través del cine): Jorge Negrete y Pedro Infante (en buena medida como su compositor de cabecera y como asesor musical, en el caso de Pedro Infante) de acuerdo con el testimonio de Nancy Rodríguez y Elda Maceda, además de su trabajo como destacado director y arreglista en el ámbito cinematográfico.

### ***Esperón, un prototipo de Mahler cinematográfico***

Mediante la información de Rodríguez Garnica es posible conocer la faceta de Esperón como uno de los asesores más acertados que delinearon el estilo vocal de Pedro Infante (Rodríguez Garnica) considerando las potencialidades que esa voz tenía como vehículo expresivo. Con ello, el oído del arreglista mostraba una singular intuición y un conocimiento muy especializado.

No obstante, esa intuición estaría lejos de ser el único atributo del maestro. En el mismo testimonio de Rodríguez, la periodista le señala otros atributos:” ‘No sólo hacía la canción, también los arreglos para orquesta, mariachi, para el trío Las Conchitas, Los Tres Calaveras y cuatro cantantes, dos hombres y dos mujeres, que generalmente tenía.

‘Por ejemplo, en la película *Tal para cual* (1953), tenía la orquesta y dos mariachis, tuvo al trío Las Conchitas y a Los Tres Calaveras, a Jorge Negrete, Luis Aguilar, María Elena Marqués y a Rosa de Castilla, y pues hágase el arreglo para la orquesta, los dos mariachis, los dos tríos de hombres y mujeres y para los cuatro intérpretes: la combinación

de voces de Jorge y Luis, Rosa de Castilla y María Elena, imagínese el arreglo para dirigir a tanta gente y aparte hizo la música de fondo, la que es incidental y la que se usó para los bailables de la película.

“Dirigía a todos. Con la mano derecha la orquesta, el mariachi y a los otros cantantes, y la izquierda estaba dedicada a Jorge Negrete, porque era muy descuadrado y le decía cuándo tenía que entrar”, recuerda doña Beatriz’ (Rodríguez Garnica).

El trabajo musical de Esperón en una escala tan grande podría equipararse (guardando las debidas proporciones) con las ideas del compositor austriaco Gustav Mahler, especialmente por sus obras orquestales, pero el rasgo que definitivamente le equipara con el sinfonista, es el observado por Keith Spence en lo que respecta a la dirección. De acuerdo con su testimonio, Mahler era: “Hombre de gran carisma, parecía poseer un hipnótico poder sobre los miembros de la orquesta y los cantores, uno de los cuales dijo de Mahler que *irradiaba una inspiración fantástica e inusitada.*” (Spence, 1979, pág. 117). Una característica común a ambos, de acuerdo con los testimonios revisados, era la capacidad de control sobre grandes agrupaciones musicales.

Ello conduce a pensar en la sólida base de conocimientos que se requieren para llevar a cabo tal empresa. Es decir, tanto en el caso de Mahler como en el de Esperón existió un profundo conocimiento de las capacidades y potencialidades de la orquesta. De hecho, parte del aporte musical de Mahler fue la creación de *efectos curiosos de armonía e instrumentación*, según Percy A. Scholes (Scholes, 1964, pág. 737). En la obra del compositor mexicano hay también un sello sonoro característico en su trabajo sinfónico *Suite México 1910*, en el que existe un sonido distintivo muy personal. La suite fue construida de modo semejante a la *Obertura Republicana* de Carlos Chávez. En la de Chávez se tomaron como bases estructurales tres canciones populares (*La marcha de Zacatecas*, el vals *Club Verde*, y *La Adelita*) para recrear orquestalmente a los grupos sociales que participaron en la conformación del México revolucionario.

Algo semejante sucedió en la Suite de Esperón. En esta se usó esencialmente la misma fórmula creativa. La diferencia radica en algunas de las piezas elegidas por el autor (*Adiós del soldado*, *La Adelita*, *La Valentina*, *Mi querido capitán*, *Viva México*, entre otras) enfocándose en las capacidades expresivas de las piezas como elementos constitutivos. Es decir, en el alcance sonoro-emotivo como elemento de identidad y de cohesión sinfónica. De paso, Esperón creó un crisol sensitivo más amplio respecto a la obra de Chávez, en algún sentido.

Según el testimonio de Juan Arturo Brennan respecto a la pieza sinfónica: “En marzo de 2008, con motivo de un homenaje que se rindió al compositor en el Teatro de la Ciudad de la capital mexicana, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México interpretó, bajo la batuta de José Areán, la *Suite México 1910* de Esperón, en la que el autor hace un recorrido sinfónico por diversas etapas de la música popular mexicana. La obra es un collage o popurrí de temas mexicanos (o a la mexicana, dirían algunos) que incluye desde la balada romántica hasta la épica música militar, pasando por piezas bailables, los corridos revolucionarios y música de salón. La virtud principal de la *Suite México 1910* es, sin duda, su eficaz orquestación, notable desde que la armónica y la guitarra inician la pieza, secundados en seguida por el violín y el arpa” (Brennan, OFUNAM).

Cabe señalar que Brennan, en el mismo testimonio, identifica a Esperón como autor de trabajos de concierto, aunque lo relevante de su trabajo no sólo se encuentra en la suite. Se encuentra también en la transformación de varias de sus canciones en piezas de concierto, tal como lo señala el periodista de CNN Sergio P. D’Abbadie respecto al homenaje de los cien años del natalicio del maestro. En la nota se indica que en el evento participaron la Orquesta Sinfónica de Minería, dirigida por José Areán, las flautistas Elena Durán, Helen Benson, y el tenor Mauro Calderón (a quien el maestro nombrara su último intérprete) (Galván, 2010).

A decir del maestro José Areán: “El legado de Manuel Esperón es que creó una verdadera síntesis de lo que es México hoy en día y de lo que fue, es uno de esos hombres que ha dejado una marca indeleble de México en el mundo, pero muchos aún no conocen su nombre, me parece que por eso hay que hacerle un homenaje” (D’Abbadie). Es decir, la dimensión musical alcanzada por Esperón se constituye además, como referente obligado de la mexicanidad.

Es preciso enfatizar además, que esta dimensión toca, en la creatividad del autor, la música de concierto. En el mismo reportaje se indica: “Según Elena Durán, el maestro Esperón le pidió, antes de morir, que trabajara con él. Ella aceptó pero le dijo que le iba a hacer algunos cambios a sus canciones, de ahí nacieron los arreglos para flauta, de Luis Zepeda, y eventualmente los de orquesta”. En la nota se señala: “En el repertorio del concierto se incluyeron los temas más conocidos del autor como ¡Ay, Jalisco, no te rajes!, Yo Soy Mexicano, Flor de azalea y A la orilla del mar, además de Dos flautas de cuidado, una reinterpretación del duelo de coplas, protagonizado por Pedro Infante y Jorge Negrete en la película Dos tipos de cuidado, a cargo de las flautistas”.

Parte de los homenajes sinfónicos al maestro Esperón también se hicieron, según lo comentó José Alfredo Páramo, por la Orquesta Filarmónica de Querétaro en 1995 (Páramo, 2005, pág. 04). Y, en este punto también es preciso considerar ¿Qué conocimientos sostenían la creación musical de Esperón como para logra ese reconocimiento académico, además, de los comentarios de José Areán y Elena Durán? La respuesta la daría el mismo maestro, para el diario *La Jornada*, según la nota de Fabiola Palapa Quijas.

En esta se expone la cercanía del maestro con los clásicos al afirmar: “En alguna ocasión, en una entrevista concedida a este diario, el maestro Esperón explicó que su cercanía con los grandes clásicos y con el ámbito académico se debió a su madre, quien fue concertista de piano y lo indujo al estudio de ese instrumento desde pequeño.” En el mismo testimonio se afirmaba un dato también categórico acerca del trabajo del músico: “Pero él decidió estudiar de manera formal en la Escuela Superior de Música, cuando se percató de que ese era el camino para trabajar con grandes orquestas y hacer arreglos de calidad”.

Más adelante, el mismo Esperón haría un señalamiento fundamental en su trabajo como arreglista: “Escuché y conozco a todos los clásicos habidos y por haber. Para hacer un arreglo para orquesta es necesario empaparse de los clásicos. Quien quiera dedicarse a lo que yo me dediqué, necesita tener las bases de la música clásica” (Palapa Quijas).

De tal suerte que el maestro dejó asentada la importancia de la música de concierto como la columna vertebral de su labor como orquestador y arreglista. No obstante, hay además en su comentario una aclaración que bien puede comprenderse como un elemento constitutivo de su trabajo: la indiscutible importancia de la base clásica (como él la llamara) en el trabajo de un músico profesional. No resulta por ello casual que en su arreglo del *Adiós* de Alfredo Carrasco (su maestro): “hay un momento en que la trompeta toma la melodía en una forma tan emotiva que recuerda al Mahler de *Blumine*, movimiento suprimido de la sinfonía Titán, que ahora suele presentarse de forma separada”. (Páramo, 2005, pág. 05)

Probablemente, al concebir a Esperón como a un Mahler cinematográfico se encuentren muchas más coincidencias de las que se pudieran suponerse.

### ***A modo de colofón del marco teórico***

Al cerrar este marco teórico, es altamente recomendable poner atención en dos obras sumamente peculiares. Ambas ilustran de la mejor manera las seducciones entre la categoría de concierto y la popular. Considero que ninguna otra resume en forma tan categórica lo expuesto en este trabajo.

Se trata de la *Sinfonía Bolero* escrita por Mario Kuri-Aldana y la novela *Músico de cortesanas* de Eusebio Ruvalcaba. La razón por la que me atrevo a hablar de ellas es por su carácter emblemático en el estudio de la aproximación entre las dos categorías. Si en este trabajo se ha venido argumentado acerca del vínculo existente entre ambas (no siempre sin conflictos) estas obras dan la oportunidad de concretar la experiencia. En las dos se percibe una cercanía que sobrepasa lo aparentemente concebible.

En el caso de la obra de Kuri-Aldana, el bolero sirve como excusa para recrear las atmósferas originarias de la forma. Kuri creó en ella una sucesión de eventos musicales en los que pareciera notarse dichas raíces, pero, también la sorpresa cotidiana que el bolero tiene deparada para su auditorio.

Sorpresivamente, la concepción del trabajo está vinculado estrechamente con el sonido del bolero mexicano. Un dato importante es el protagonismo del saxofón y la marimba (con lo que resalta el ambiente local).

A decir de Christian Salazar acerca de este trabajo: “El compositor Raúl Cosío escribió las siguientes frases sobre esta sinfonía: En la sinfonía Bolero, se nos muestra una encomiable actitud de vidas y una soberbia libertad de procedimientos. A lo largo de la obra introduce y expone melodías, tanto propias como ajenas, siempre con el profundo conocimiento de causa y propósito. Se deja llevar por las distintas emociones que le asaltan, nostalgias rejuvenecedoras. Rumba, guaracha, danzón, son cubano, contradanza, habanera, bambuco y blues se percibe en esta obra dimensional. Música felizmente americana, que maneja su ritmo, para trasladarse impertérrita, del nacionalismo localista al continental.”(Salazar)

Con ello queda asentada la importancia del bolero en lo social. Está explicada esa trascendencia por Cosío como un asunto de tal relevancia que su sonoridad puede ser retomada por la orquesta sinfónica en un homenaje *creativo-sensitivo*. Al final, la temática de la obra está probablemente más cerca de la experiencia común (como ha sucedido con el bolero romántico). Es decir, no se ha apartado ni un ápice de su linaje popular como molde cosmopolita de lo cotidiano. Hay en el trabajo de Kuri-Aldana un

innegable acercamiento que toca las dos categorías. El autor las interconecta y vive una desde la emotividad sonora de la otra. En ese sentido, la unidad se vuelve contundentemente eficaz.

En una tónica creativa semejante, Eusebio Ruvalcaba (según lo expuesto por Vicente Francisco Torres en su ensayo *El Músico Poeta*) establece un puente entre la música de concierto y la popular usando como uno de los personajes, al mismo Agustín Lara, quien comparte créditos con Silvestre Revueltas, Toña la Negra, Elías Nandino, Diego Rivera y la violinista Celia Treviño, entre muchos otros (Torres V. F., 2001, pág. 597). Aun cuando la novela se trata no de una verdad histórica, sino de un ejercicio de imaginación, como lo llama el mismo Torres (Torres V. F., 2001, pág. 595) lo cierto es que deja abierta la puerta del imaginario (y quizás no tanto) donde se mezclan las dos categorías con inusual familiaridad. Ricardo Espadas, personaje de la novela (quien, por cierto, es pianista de academia) dice:

“dejé que los arpegios brotaran por sí mismos. Las armonías fueron abriéndose paso dentro de mí, y de pronto me di cuenta que estaba tocando la melodía de *Mujer*, y luego la de *Rosa*. No me costaba ninguna dificultad, como si lo hubiera hecho mil veces, o como si una voz interior me las dictara. De reojo miré a Agustín [Lara] y vi que estaba feliz. Pero entonces sucedió: sin que yo me lo hubiera propuesto, los acordes de *Rosa* se unieron a los de un intermezzo de Brahms. Sin quererlo, Brahms vino a mi mente y se enganchó a la perfección con Lara. Algo tenían en común ambas obras, y ellas solas, por su propia cuenta, habían exigido su engarce. Esta vez no en forma velada sino abiertamente, me volví para mirar a Agustín y ver su reacción. Vi en su rostro el asombro y la alegría [...] Nota a nota los dos instrumentos [el violín y el piano] fueron encontrando su cauce. Celia [Treviño] hacía milagros con la improvisación, además de que en cualquier pasaje resaltaba su dominio del arco. Di un brinco y me pasé a Tata Nacho, de ahí a Mendelssohn y después a Guty Cárdenas, para rematar con Dvorak y Pepe Domínguez” (Ruvalcaba, 1993, pág. 47)

Con base en lo anterior ¿No es Ricardo Espadas una metáfora de la unión de las categorías? O dicho de otra manera ¿No se ejemplifican las nupcias entre las dos categorías tomando como base la semejanza melódica? Insisto, la novela es un ejercicio imaginario, no obstante, Eusebio Ruvalcaba (hijo del violinista Higinio Ruvalcaba) ¿No tendría acaso algunas nociones musicales de la vocación de su padre que le lleven a hacer ese tipo de elucubraciones? No lo sé.

Sin embargo, en lo literario, Agustín Lara, Tata Nacho, Guty Cárdenas y Pepe Domínguez pueden establecer un diálogo abiertamente melódico con Dvorak, Brahms y Mendelssohn. Las figuras de la música popular, por algún motivo, son “ungidas” ante la categoría de la música de concierto. Del mismo modo en que en 1932, Miguel Zacarías consagrara la imagen de Juventino Rosas al investirlo ante la intelectualidad mexicana de las postrimerías del siglo XIX, en su película *Sobre las olas*. Rosas comparte una reunión en la que se encuentran ni más ni menos que Federico Gamboa y Manuel Gutiérrez Nájera (Zacarías, 1932). También desde el imaginario se percibe un cierto deseo de enaltecer a esta figura emblemática del siglo XIX. No tan casualmente Rosas representa el lado “clásico” desde el referente popular, dato acotado plenamente por Ricardo Miranda (Miranda, 2013, pág. 43).

Las categorías representan entonces no un entorno inamovible, sino un dinamismo constante en el que ambas se enlazan o se desconocen casi simultáneamente. No obstante, interactúan, se cuestionan y pueden potencialmente emparentarse a partir de algunas inusuales y sorprendentes semejanzas.

Ante todo exponen una lucha invisible, en apariencia, entre los estadios de una categoría y la otra, en lo conceptual y en lo creativo.

## **El estado del arte**

Una vez delineada la relación entre las dos categorías, a través de intérpretes y creadores, es preciso revisarla ahora de cara al contexto actual. Es preciso, para ello, considerar los resultados vistos en el marco teórico. Es decir, es necesario explorar el contraste que resulta de los datos recuperados en el marco teórico contra la escena del presente.

De acuerdo con las notas de los diarios revisados, queda establecida, la relevancia de las figuras clave en la creación del bolero en nuestro país, en especial de los compositores. Cuando se habla de María Grever, Gonzalo Curiel o Manuel Esperón hay en los textos un reconocimiento de estas personalidades implícito en el ámbito cultural. Se habla de ellas, por lo regular, desde la historicidad inmediata o bien desde el rescate sonoro. No obstante, sólo algunas de sus obras permanecen como referentes del estilo. El embate del tiempo (junto con otras circunstancias) en nuestra sociedad, parece diluir algunas obras y borrarlas de la memoria de manera paulatina. Aunque es pertinente señalar de acuerdo

con Pablo Dueñas que el bolero al paso del tiempo, se ha ido *transformando más que desapareciendo* (Dueñas, 2005, pág. 04).

Un rasgo que apunta Dueñas como una característica mediante la cual la forma ha sobrevivido exitosamente, es su capacidad de adaptación a las nuevas corrientes (Dueñas, 2005, pág. 04). La conclusión es convincente a juzgar por lo visto en materia de producciones musicales. Me refiero específicamente a que el género se ha “renovado”, a veces, por medio de los cantantes de moda (quienes pueden incursionar en piezas emblemáticas del bolero romántico adaptándolas a las vanguardias comerciales en turno). Aunque también hay que decir que varias de las canciones de reciente manufactura que ahora se aprecian como baladas, son en realidad boleros, según el mismo testimonio.

Esto significa que el género está arraigado en el contexto social de tal manera que subsiste y aparece como fórmula creativo-adaptativa de nuevos géneros.

Pero ¿Qué ha quedado, en nuestros tiempos del resabio clásico? De esa presunta influencia de la música de concierto ¿Hay algo que se note en el ejercicio activo de la música al respecto?

Para responder será necesario ubicar a las categorías no como entidades separadas. Es necesario comprender el estilo desde las aportaciones señaladas por Granados y Loeza al respecto, cuando ambos reconocen a la ópera italiana como uno de los pilares fundamentales del género (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 101). Otra aportación es la señalada por Orlando González Esteva al incidir en las nupcias entre los cantantes líricos y la música popular (González Esteva, 2002, pág. 01) y al señalar que a Enrico Caruso se debe la inserción de la canción napolitana en el repertorio del tenor (González Esteva, 2002, pág. 01) más la observación de Granados y Loeza en la que se refieren a Mario Lanza como un cantante cuyo mérito fue hacer de la ópera un género popular (Granados, Pavel, Loeza, Guadalupe, 2008, pág. 249).

La aportación de González propone un sendero interpretativo “inaugurado” por Caruso y retomado por los cantantes académicos nacionales que se revisaron con anterioridad; en tanto, la segunda aportación de Granados y Loeza presupone una línea inversa respecto a la planteada por González Esteva respecto a Caruso. En la de ellos, Lanza lleva la ópera al nivel popular.

La cuarta es la aportación de Pablo Dueñas al señalar la tendencia teatral y operística de los crooners y tenores mexicanos en el bolero (Dueñas, 2005, pág. 40).

En este panorama, se vislumbra la ópera como una influencia prácticamente innegable del bolero romántico. Otra rama es la aportada por María Grever, Manuel Esperón, Jorge

Del Moral y Gabriel Ruiz. Ésta se distingue fundamentalmente por transitar entre las dos categorías con maestría (en el caso de Grever y Del Moral), proponer la creación musical de la forma basándose en los conocimientos musicales adquiridos en la académica (en el caso de Jorge del Moral y Gabriel Ruiz) y usar las aportaciones de los clásicos como base del trabajo musical (en el caso de Manuel Esperón).

Una rama especial la constituyen Gonzalo Curiel y Mario Ruiz Armengol, a quienes su creatividad les llevó a incursionar en una categoría a partir de la otra. En ambos se constata un trabajo que fue complejizándose paulatinamente a partir del elemento académico.

Por último, los casos de Lara y Consuelo Velázquez forman un núcleo que se nota por determinadas imágenes (un tanto estereotipadas, de acuerdo con los testimonios señalados en anteriores apartados) alrededor de la creación musical. En el caso de Velázquez, como concertista incógnita en la XEW, ejecutando obras clásicas e insertando sus canciones en el mismo espacio radiofónico. Agustín Lara, por su parte, evocando las reminiscencias del romanticismo musical de Chopin, de la opereta vienesa, la zarzuela y el vals. Además, creando (convincientemente) una prosodia musical muy efectiva aunada a su intuición pianística y compositiva.

En estas cuatro ramas se logra sistematizar, en líneas muy generales, en qué consistió el intercambio musical entre una y otra categoría, es decir, la aportación al bolero desde el ámbito académico.

Ahora bien, la pregunta obligada es: ¿Cómo llega esa influencia hasta nuestros días? ¿Cómo se nota? Para responder, será necesario revisar, acerca de la forma en cuestión, un aspecto fundamental señalado en los recientes apuntes de la maestra Rosa Virginia Sánchez, quien acota, por principio de cuentas, su proceso de inserción y transformación en la vida cultural de nuestro país al decir:

“Este género sin lugar a dudas forma parte del patrimonio musical de México. Sobre este asunto algunos cuestionamientos surgen en nuestra mente, debido a los orígenes extranjeros de esta música. ‘Nos gusta, sí, pero el bolero no es mexicano’ argumentarían algunas personas en busca del reconocimiento de lo ‘verdaderamente nuestro. Al respecto habría que formularse la pregunta ¿qué géneros pueden considerarse netamente de cepa mexicana?’, la ‘auténtica canción mexicana’ derivada del modelo de Ponce (ya veíamos que aquella generación de músicos, de obra prolífica de principios de siglo se negaba a reconocer los ritmos yucatecos candentes impregnados de sabor cubano, como parte de

la diversidad musical de México, y los responsabilizaban, incluso, de haber producido la decadencia de la auténtica canción nacional)

Si hablamos de orígenes habría que cuestionar la mexicanidad hasta de las breves melodías que constituyen la música de las danzas indígenas, la de los corridos descendientes de los viejos romances peninsulares, así como la de los sones y jarabes coloniales, de claros antecedentes europeos, españoles, en particular.

En la historia de la música, como en la de cualquier otro elemento cultural, nada puede considerarse ‘puro’. El carácter social del ser humano nos ha llevado siempre al contacto con otras sociedades; por ello, el préstamo, la adopción y la adaptación de elementos que nos circundan es inevitable (sin olvidar que muchas veces, más que adopción, se ha tratado de una imposición). Lo que sí es relevante considerar es la distinción que los grupos sociales han hecho siempre entre el ‘nosotros’ y ‘los otros’ más allá de las similitudes y semejanzas que se extienden entre las obras de unos y otros.”(Sánchez, 2013, pág. 481).

La maestra Sánchez no sólo argumenta fielmente la adopción de la forma; además hace hincapié en el intercambio cultural como un campo intrínsecamente dinámico y generador potencial de manifestaciones culturales. De ahí que se cuestione la idea de “pureza” o “impureza” de esas expresiones. Enfatiza que el bolero forma parte del patrimonio nacional.

Entonces, por una parte, señala a la forma como el resultado de intercambios culturales (igual que las demás manifestaciones del quehacer humano). Por el otro, la concibe como parte de nuestro patrimonio cultural. Es decir, le reconoce una adopción significativa en la sociedad mexicana. En ese sentido, es preciso enfatizar ¿Qué es lo que se está entendiendo como patrimonio? En el texto *Evolución del concepto y significación social del patrimonio cultural* de Josué Llull Peñalba se concibe al patrimonio, en primera instancia, como *propiedad en herencia* o bien como una *selección histórica conformadora de la identidad social* (Llull Peñalba, 2005, pág. 179) aspecto que quedará en evidencia al revisar el texto de Luis Villoro *El sentido de la historia*.

En su artículo, el autor señala al referirse a la disciplina: “Las situaciones que nos llevan a hacer historia rebasan al individuo, plantean necesidades sociales, colectivas, en las que participa un grupo, una clase, una nación, una colectividad cualquiera.”(Villoro, 1990, pág. 42). Más adelante, el autor enfatiza: “La historia al explicar su origen, permite al individuo comprender los lazos que lo unen a su comunidad” (Villoro, 1990, pág. 43). De tal manera que el carácter del patrimonio, como selección histórica, se refiere

(considerando las ideas de Villoro) a la colectividad. Es decir, *aquello que a esta haga sentido y, a su vez, al individuo como parte de esa comunidad.*

Entonces, al referirme al bolero romántico como pieza patrimonial, es preciso entenderla como eso, como pieza *conformadora de la identidad social.* Es necesario entender que el movimiento aún mantiene vigencia en lo social. De hecho, en la cita de Carlos Monsiváis queda de manifiesto su importancia sensitiva (“El romanticismo anhela la liberación de los sentimientos, la anulación del Yo en la entrega al Tú. A lo largo de un siglo, el bolero es un promotor ansioso de las relaciones amorosas o del deseo de tenerlas, el testigo, el contexto, el paisaje acústico.”) (Sánchez, 2013, pág. 481)

La importancia está dada también por la adaptabilidad del estilo, tal como Dueñas lo señaló (Dueñas, 2005, pág. 04) y por la razón quizá fundamental: el bolero sigue siendo en la sociedad un discurso vigente en la construcción del ideario conceptual amoroso.

Ahora bien, al entrar a la revisión de la influencia de la música de concierto, existe en la práctica un hecho emblemático. Al menos una parte importante de los cantantes formados en academia incluyen esta forma musical en sus repertorios: Arturo Chacón, Javier Camarena, Eva María Santana, José Luis Duval, Olivia Gorra, María Luisa Tamez, Ramón Vargas, Fernando de la Mora, Mauro Calderón y Enrique Méndez, entre otros. Aunque también es necesario apuntar que entre concertistas como José Sandoval y Silvia Navarrete hay también un trabajo destinado a la producción bolerística ya sea como acompañantes o haciendo adaptaciones pianísticas. Esto sin contar la participación de agrupaciones filarmónicas en la difusión del estilo.

Resulta digno de llamar la atención el paso de un estadio a otro. Esto significa que curiosamente las categorizaciones del bolero romántico, en el nivel de piezas de concierto, suelen ser el resultado, entre otros factores, de la recuperación del bolero por vía académica. Prueba de ello resultan los álbumes discográficos llamados *Sinfonía Mexicana*, en los cuales la Filarmónica de la Ciudad de México, la *National Philharmonic* y la Orquesta de Solistas Ensamble de México interpretan (bajo las batutas de Luis Sergio Cárdenas, Fernando Lozano y Joaquín Borges) varios de los boleros más emblemáticos en adaptaciones sinfónicas sin contar los proyectos discográficos de los intérpretes citados con anterioridad

Eso significa que a través de las voces académicas y de otros concertistas, hay un reconocimiento de las canciones populares como piezas cuya categoría pasa de un circuito a otro una vez que logran ser “aprobadas” mediante el sello académico y, por medio de éste, convertidas en emblemas institucionalizados. Es preciso señalar como un elemento

*fáctico* a la intervención académica en papel de garante musical o de sinodal en la recuperación sonora. Es pertinente enfatizar que no es la única vía mediante la cual se conforman algunas piezas como distintivos culturales, No obstante, el peso de estas instituciones como reguladoras del reconocimiento oficial se vuelve tangible cuando es la propia academia quien recupera parte de ese legado musical y le da un reconocimiento.

Dicho reconocimiento incluye la reproducción de esos discursos musicales en cuestión, mediante ésta quedará asentada la aprobación académica.

Entonces, para responder puntualmente a las preguntas hechas con anterioridad, el resabio clásico se nota en la sonoridad y en la construcción de algunos discursos musicales, en la manera que se abordan desde las directrices académicas. Dicha característica auditiva y la manera de presentarla en nuestros tiempos, ha sido una tarea llevada a cabo por varios profesionales académicos, quienes han contribuido (y reconocido) en el bolero una forma popular institucionalizada como referente cultural de nuestro país.

Un señalamiento importante es también la nueva armonía que se le imprime a la forma desde el ámbito académico. Es decir, en el caso de los cantantes, se percibe un sonido operístico, en concordancia con la intencionalidad con que se concibió originalmente (desde el señalamiento de Granados y Loaeza) y desde el carácter de los cantantes nacionales que Dueñas señalaba.

Los concertistas por su parte imprimen en la recuperación los vestigios clásicos en las adaptaciones sinfónicas mencionadas. Por ejemplo, en los álbumes citados algunas piezas se arreglaron mediante la directriz académica, recuperando de estos discursos musicales el sonido característico del concierto académico. Esto implica, reconocer en su conformación *algo* del elemento académico.

## **Sobre las voces profesionales.**

Tal como lo comenté en uno de los primeros apartados, este trabajo recepcional contempla la aplicación de un pequeño formato de entrevista para algunos profesionales en la materia. Por medio de su conocimiento y apreciación pretendo contrastar los hallazgos acerca de la hipótesis que me he planteado a lo largo de este trabajo. Además, mediante estos datos será posible comprobar la viabilidad de las preguntas que forman el eje de esta tesis.

Las preguntas planteadas para responder lo que se propone develar en esta tesis fueron planteadas en el siguiente orden:

1. ¿La música popular (la música ciudadana, en especial el bolero romántico) y la música de concierto son dos términos irreconciliables? ¿Por qué?
2. ¿Hay algún punto de intersección (o influencia) entre la música de concierto y la música llamada ciudadana del siglo XX en nuestro país (particularmente en el bolero romántico)? ¿Cuál es?
3. ¿Cuál es el estado actual de la música (de concierto y del bolero romántico) como patrimonio a nivel local?
4. ¿Qué autores (y periodos) son los más socorridos en lo que a influencia clásica se reconocen en la música ciudadana (en especial del bolero romántico)?
5. Como creador (o intérprete) ¿Cómo se refleja la formación académica en el trabajo de un músico de corte popular? ¿El trabajo se ve influido por la formación?
6. ¿Qué aportan los conocimientos académicos a la música popular (especialmente al bolero romántico)?
7. ¿Qué ha hecho que algunas canciones de la música ciudadana se conviertan en piezas de concierto?

Los expertos en la materia, quienes respondieron las preguntas fueron:

Pável Granados, ensayista e investigador musical, autor del libro *XEW. 70 años en el aire*, escribió con Guadalupe Loaeza la biografía de Agustín Lara, *Mi novia, la tristeza* y es, entre muchas otras cosas, coordinador del Catálogo de Música Popular Mexicana de la Fonoteca Nacional desde 2011 (Tierra Adentro).

Juan Arturo Brennan, quien “Escribe notas de programa para varias orquestas y festivales de México y en la actualidad es crítico De música del diario *La Jornada*. Ofrece, además, numerosos cursos y conferencias sobre temas musicales cinematográficos. Escribió en 1988 el libro *Cómo acercarse a la música* (Secretaría de Cultura).

Pablo Dueñas, quien es “Cronista de la cultura popular, autor, entre otros libros de *Bolero, historia gráfica y documental*”, además de ser el gerente de la radiodifusora XEB (Dueñas, 2011, pág. 19).

Jorge Córdoba, quien: “Es compositor y director. Cursó la mayoría de sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de México y realizó estudios de composición y dirección en España, Brasil, República Dominicana, Estados Unidos y Hungría. Su catálogo comprende más de 100 composiciones, entre música de cámara, vocal y

orquestal. Ha recibido diversos premios, entre ellos el reconocimiento Bartok y la medalla Kodaly del Gobierno de Hungría, primer lugar del Concurso Nacional de Composición Coral 2004 y 2006” (Música Mexicana de Concierto) y

Francisco Grijalva, quien es, entre otros cargos, director artístico y musical del Ensemble Coral de la UACM, del coro de la UAM-I, ha sido director general del Estudio Musical Ignacio Jerusalem, es cantante, compositor y director orquestal del Conservatorio Nacional de Música.

## **Las respuestas a las preguntas**

Para cada pregunta, las respuestas vertidas por los entrevistados se irán ordenando con el fin de concluir a partir de los cinco testimonios, las generalidades (en caso de haberlas) y se contrastarán con lo que se encontró en el marco teórico de esta investigación. (*Ver tabla anexa de respuestas*)

En la primera pregunta (*¿La música popular (la música ciudadana, en especial el bolero romántico) y la música de concierto son dos términos irreconciliables? ¿Por qué?*)

Pável Granados señaló que no son irreconciliables; puesto que las dos categorías: todo el tiempo se cruzan. Dijo además, que esas gradaciones clasistas (que promueven la separación) han resultado dañinas debido que están fincadas entre otras cosas, en prejuicios y en el eurocentrismo, que se presume como *moralmente superior* y que crea una tendencia al menosprecio de las formas populares (Granados P. , 2016).

Para Juan Arturo Brennan, no hay músicas irreconciliables. “Más allá de las clasificaciones, la música es una. Tiene raíces y ramas diversas”. Señala que el bolero romántico y la música clásica son distintas. No obstante, dice que observa como una de las posibilidades, la de crear un bolero con un texto de *azote* romántico basado en una melodía clásica y/o muchas piezas de concierto que tienen como inspiración o el espíritu del bolero o el ritmo del bolero o el patrón armónico de un bolero (Brennan, 2016). Es decir, Brennan, aun cuando afirma categóricamente la distancia entre ambas, concede que se pueden tocar.

Pablo Dueñas, por su parte, negó que fueran irreconciliables. Al respecto dijo que tienen varios puntos en común. Afirmó que, con fundamento en la historia musical, Mario Ruiz Armengol y José Sabre Marroquín se inspiraban en la música de concierto para sacar de ahí algunas armonías, algunas ideas para los géneros populares. Además, muchos de

los cantantes *por necesidad* pasaron de la música de concierto a la popular. (Dueñas, 2016).

El maestro Jorge Córdoba, por su parte, afirma: "...sigo pensando que no hay una irreconciliabilidad entre el bolero popular romántico y la música de concierto, ya que nunca han abrevado de las mismas fuentes, ni de los mismos orígenes, ni siquiera de las dotaciones musicales para las que fueron escritos. Mucho se dice de algunos boleros populares que se basaron en grandes obras académicas de distintos períodos y creo que es en lo único que podría decirse que han estado vinculados unos con la otra o viceversa.

Hay varios casos como la famosa 'Bésame mucho' o 'Divina ilusión' o aunque no es propiamente un bolero "Somos novios", que para muchos, se basaron en los modelos planteados por algunas obras pertenecientes a la música de concierto.

Por todo esto, me resulta difícil decir que haya algo de ser irreconciliables, ya que nunca han estado conciliados." (Córdoba Valencia, 2016). El maestro Córdoba aunque es categórico al afirmar que no tienen ambas categorías un vínculo directo (por no tener los mismos orígenes) sí afirma: "Mucho se dice de algunos boleros populares que se basaron en grandes obras académicas de distintos períodos y creo que es en lo único que podría decirse que han estado vinculados unos con la otra o viceversa". Es decir, que al igual que los anteriores entrevistados, afirma que las categorías sí se llegan a tocar.

El maestro Francisco Grijalva opina que no son irreconciliables; de hecho, afirma que lo popular termina siendo clásico; también dice que la música de concierto da más herramientas de expresión a la música popular. Permite conocer distintas formas. Además, dice que la música popular y la clásica conviven. Lo popular afecta a los músicos de academia, puesto que no pueden sustraerse (este tipo de músicos) de lo popular, ni el músico popular se puede sustraer del clásico porque "si le interesa tanto la música y termina desarrollándola, definitivamente se va a tener que acercarse a todos los tipos de música" (Grijalva Vega, 2016). El maestro Grijalva profundiza la relación hacia el ejercicio cotidiano y las relaciones del quehacer musical en forma (campo en el que él nota la convivencia entre las dos categorías).

De las cinco respuestas, se puede concluir que no son irreconciliables (aun cuando el maestro Jorge Córdoba opina que nunca han estado conciliadas por no abrevar de los mismos orígenes). De hecho, en todos los testimonios hay precisiones acerca de la convivencia de las dos categorías. Granados, por una parte enfatiza el uso de una categoría respecto a la otra para evidenciar el desprecio (puesto que para algunas personas siguen existiendo relaciones de superioridad e inferioridad en ellas). Por otra parte, Dueñas y

Brennan (e incluso Córdoba) inciden en que el modelo clásico ha servido para la creación de boleros. Brennan también destacó la posibilidad de hacer un trabajo sinfónico con las características musicales del bolero. Hasta ese punto todos reconocen que las categorías *conviven y se relacionan*.

La segunda pregunta (*¿Hay algún punto de intersección entre la música de concierto y la música llamada ciudadana del siglo XX en nuestro país (particularmente en el bolero romántico)? ¿Cuál es?*), se respondió de la siguiente manera:

Pável Granados afirmó que sí reconoce puntos de intersección, aunque dice que en ello hay muchas lagunas. Por una parte, asevera que la habanera está muy cerca de la romanza. En su opinión, esta sería a la zarzuela, lo que el aria a la ópera y sostiene que la romanza ya está muy cerca de una canción sentimental. Además, Granados afirma (haciendo un análisis desde la figura de Agustín Lara): “Los compositores del siglo XIX tenían una tradición muy teatral. Agustín Lara tenía una dualidad (a lo mejor eso se puede hacer extensivo al bolero).

Agustín Lara con la mano izquierda, con la que se tocan las armonías y el ritmo, yo siento que esa mano la educó en los burdeles, entre los músicos populares, pobres. Es una mano que tiene completamente así el ritmo, como decían, canalla del danzón y del tango, con influencia cubana. Él decía que quien le enseñó a tocar eso fue su maestro Rodolfo Rangel ‘El garbanzo’, un pianista de burdel y la mano derecha, yo diría que representa la alta cultura [...] porque lo que él hace con la mano derecha son *trémolos* y *glissandos*. Él decía que le gustaba mucho Chopin... por lo menos había un tío de Agustín Lara, que era un pianista formado...había una tradición musical en la familia de Agustín Lara. *Bésame mucho* es el inicio del concierto para piano de [Robert] Schumann” (Granados P. , 2016).

Señaló también que “Hubo una tendencia de los músicos de academia para hacer música para la radio...Daniel Castañeda afirma que Agustín Lara hace música para que pueda cantarla cualquiera...En Ana María Fernández puede haber una influencia de La *Chacha* Aguilar porque es la manera que Ana María quería para cantar: engolar la voz; yo creo que eso era lo que buscaban las primeras cantantes de boleros” (Granados P. , 2016). También, Granados afirmó: “En el Trío Garnica Asencio había la idea de cantar como en la zarzuela; Lucha Reyes tuvo una formación musical refinada, el público de la ópera también iba al teatro de revista”. Por último, aseveró que el bolero, es una creación independiente de una trama musical (como en el caso de un aria de ópera)”(Granados P. , 2016).

Para Juan Arturo Brennan, esencialmente, no hay una intersección, como un dato histórico; no obstante, sostiene que puede haber algunos boleros inspirados en melodías clásicas. Aseguró: “Pero, intersección como tal, no lo creo porque el bolero romántico mexicano es un género muy específicamente urbano. La música de concierto no tiene esa especificidad. La música clásica ha tenido siempre un perfil elitista y el bolero no. El bolero tiene una poética muy singular, muy sencilla, muy directa, muy identificable. El bolero es sentimental. Lo más cercano (el *lied*) la canción de concierto una de las cualidades es que toda la poesía del *lied* ha sido considerada ‘de altos vuelos’, de un enorme refinamiento. Esa sí, poesía para elites, en general” (Brennan, 2016).

Para Pablo Dueñas, la intersección principal se encuentra en la dinámica que él expuso para la primera pregunta (la trayectoria de algunos compositores que pasaban de la música de popular a la música de concierto o a la inversa y los cantantes, quienes por necesidad incursionaban en el bolero romántico) (Dueñas, 2016).

Jorge Córdoba, en modo similar a Brennan afirma: “No puedo decir que haya un punto de intersección, puedo decir que hay algunos compositores que han buscado acercarse tanto de un campo como del otro a las fuentes de gestación de cada estilo. Hay compositores de rock que han empleado dotaciones sinfónicas para dar otro realce a sus composiciones y viceversa, compositores de música de concierto que han empleado patrones de la música llamada ciudadana por curiosidad y ¿por qué no?, por experimentar con estos estilos tan lúdicos y de alguna manera de contacto directo. Pero específicamente en el bolero, pienso que no hay y que si hay en nuestro país, han sido muy pocos, realmente muy pocos y no cuento con la información suficiente” (Córdoba Valencia, 2016).

Para el maestro Francisco Grijalva sí hay una influencia entre las categorías, partiendo de que el bolero se gestó a partir de distintas formas de las danzas francesas que se dieron en Cuba, de los cuales nació el danzón y del danzón con la habanera se generó esta forma que terminó siendo traída de los circos cubanos a Yucatán, influyendo a los músicos yucatecos, campechanos y chiapanecos. El maestro sostiene que se acercó (el bolero) a partir de los concursos de talentos hasta llegar a nuestra ciudad y entonces se urbanizó. “El bolero es entonces un intercambio. En la ciudad se mezcla con los intereses particulares de expresión de cada compositor (fuera este estudiado o no)” (Grijalva Vega, 2016). De ese modo explica el maestro que esos autores hicieron que, a través del bolero se comunicaran distintas formas. “Es ahí donde se puede hablar de estilo” señaló el maestro Grijalva (Grijalva Vega, 2016).

En términos generales, aun cuando las respuestas en ocasiones presentan diferencias de forma y fondo, se puede hablar de dos posiciones. Por una parte, las formales. Es decir, las que atienden a los datos puramente musicales y a los datos históricos, como la de Brennan, desde los cuales no hay, desde su punto de vista una interacción. Lo mismo puede observarse en la de Córdoba. No obstante, sendos entrevistados conceden que puede haber algunos boleros inspirados en melodías clásicas (en el caso de Brennan) y en un intercambio bilateral puede haber interés de los autores de academia en explorar la forma del bolero.

Para los casos de Granados, Dueñas y Grijalva se encuentran respuestas antagónicas respecto a Brennan y Córdoba. No obstante, como Granados lo señala, los puntos de intersección presentan algunas lagunas (desde su opinión). En cualquier caso, ya sea por el trabajo de algunos músicos de academia explorando las capacidades del bolero o retomando algunas piezas clásicas que sirvan de referentes para la creación del bolero, se habla de un tipo de interacción entre las categorías. Adicional, como Grijalva lo expone, las necesidades expresivas de los músicos estudiados en academia, crean también un punto de interacción. La conclusión, en el caso de la segunda pregunta, es que *existe una determinada interacción desde las posibilidades creativas o referenciales de los autores en una o en otra categoría aun cuando no exista en la exploración de la forma bolero un linaje probado hacia la música de concierto.*

En la tercera pregunta (*¿Cuál es el estado actual de la música (de concierto y del bolero romántico) como patrimonio a nivel local?*) se encuentran diferencias considerando el área de especialización del encuestado (música de concierto o música popular).

Pável Granados respondió: “Vas a la sala de conciertos y los tenores terminan cantando boleros o está de moda que las orquestas sinfónicas toquen música disco o que el concierto de fin de año o el 16 de septiembre el tenor cante a Joan Sebastian o a Juan Gabriel. Pienso que es una cosa de lo más deseable... como una especie de manifestación de inconformidad está bien que los tenores en la sala Nezahualcóyotl canten a Juan Gabriel o que Juan Gabriel tenga pretensiones sinfónicas (cantar con sinfónica) me parece muy bien porque la música no está para nada encerrada en un fatalismo de que tenga que ser así.

Según el estudio de una socióloga, el bolero no le gusta a la gente de clases más bajas, sino a personas de clases más altas. En México se perdió la tradición, se perdió una manera de tocarlos. Luis Miguel es un síntoma de retomar el bolero. Lo que sucede es

una arqueología musical [...] lo que hacemos es reconstruir un género que ya se perdió. Los nuevos boleros se interpretan de forma diferente. Es una plataforma sentimental (como decía Carlos Monsiváis). Creo que está en retirada todo eso. Es una tradición que continúa familiarmente.

Me di cuenta que gente muy joven ya no se sabía nada de nada [acerca de boleros]. De repente hay generaciones que tienen una gran curiosidad por el bolero, el danzón. Tienen una curiosidad enorme. Hay una generación [en la que] que piensan que les arrebataron algo que es su patrimonio; algo que legítimamente les pertenecía. Es la historia sentimental de su familia. Por eso se enamoraron los que nos trajeron aquí. Eso es un enigma.

Hay que resolver con qué palabras se dijeron lo que se tenía que decir; [eso] está escondido en los boleros. Es un patrimonio *fantasma*, que debe estar, que existe, que está registrado; pero, que no llegó hasta nosotros. En ese sentido, se aferran mucho a un trío, a Toña la Negra. A lo mejor por eso es el éxito de Natalia Lafourcade con Agustín Lara. Puede ser algo psicoanalítico. [...] le dije [a Natalia]: ‘Fíjate, tú seleccionaste...las canciones de cuando Agustín era más joven’. Me dijo: ‘¿Cambió el repertorio?’ Yo le dije: ‘Sí, cambió el repertorio porque cuando era joven hacia canciones a una ventanita, un pajarito, una palomita y fue aflorando las canciones muy *fanfarronas*’ y Natalia Lafourcade me dijo: ‘Yo cambié mucho con Agustín, me di cuenta que tenía que aprender a ser mujer’. Ahí hay una educación.

Yo creo que hay gente que se educa con Agustín Lara. Yo creo que así fue la educación sentimental. Me da gusto ver que a Natalia la cantan muchos jóvenes” (Granados P. , 2016).

Por otra parte, Granados señala también el punto en el que se unen de manera forzada: “Ahora, también hay una cosa mala en esto que estás estudiando. De repente el forzar la unión del bolero con la música de concierto, da unos resultados pésimos, como Plácido Domingo y Eugenia León cantando doleros con sinfónica; me parecen resultados no muy buenos porque el bolero no está hecho para eso. Se perdió una manera de cantarlo y de acompañarlo. Se hacen unos arreglos cursis. El concierto por los cien años de Consuelito Velázquez en Bellas Artes tuvo como resultados puros arreglos *estiradísimos* como de *la alta sociedad, completamente falsos*. Eso también hay que cuidarlo. Eso es una especie de esnobismo musical. Eso también es un poco dañino. Yo creo que son dos espacios que a veces tienen que ver. Pero, juntarlos a la fuerza, yo creo que también da resultados dudosos” (Granados P. , 2016).

Por su parte, Juan Arturo Brennan señaló: “Si tuviera que compararlos, diría que el bolero tiene mucho más arraigo. Hay orquestas, hay salas de concierto, en esta ciudad. Por supuesto, hay recitales, hay música de cámara. Pero, sí existe un panorama: a veces falta de oferta y a veces falta de demanda y a veces, un círculo vicioso de ambas y por otro lado, yo percibo que el bolero tiene una presencia continua. Absolutamente permanente y de un arraigo que, en mi opinión, no ha perdido nada de la fuerza que tuvo en décadas pasadas cuando era mucho más visible.

Quizá ahora sea menos visible por el tamaño de esta urbe impide que se vea más bolero. Pero de que está ahí, yo percibo que está con una presencia muy, muy fuerte. Simplemente la radio. Ciertas frecuencias, ciertas estaciones... [Además] hay reuniones populares [como] la famosa bohemia a la mexicana, la discografía ¿Cuántos artistas de distinto calibre, de distinto origen y de orientación se han metido, le han metido al bolero? Un baladista, Luis Miguel. El día que le entró al bolero, rompió records, rompió costumbres. Rompió la imagen de que el bolero sólo lo podían hacer tres rústicos, alguno con bigote, alguno con un bisoné teñido ya un poco pasados de moda, un poco descarapelados en la esquina de un bar o un antro y de pronto el gran baladista, que llama por decenas de miles al público, se puso a hacer boleros y, aunque no tengo la estadística, han sido (sus discos y presentaciones) un éxito absolutamente monumental...no dudo que en mayor parte sea el arraigo que tiene el bolero. La gente de pronto quiso *escuchar-se* reflejada en este género urbano, no en la voz de un trio decrepito, casi, casi emblemáticos, como si estuvieran sacados de un reparto de una película, sino en la voz del baladista soñado...y me parece que eso habla clarísimamente del arraigo profundísimo que ha tenido el bolero en esta ciudad (y del país)” (Brennan, 2016).

Para Pablo Dueñas: “El problema de la música de concierto es que la gente común y corriente, la considera inalcanzable o como poco comprensible. Entonces, no accede mucho a ella a diferencia de siglos anteriores donde los compositores de música de concierto tomaban elementos del folklor para crear sus obras. Aquí tratan actualmente de huir de ellas, en algunos casos, o de crear obras que además sufren por falta de difusión porque no hay dónde se toquen, no son del todo comprensibles con la gente. Yo creo que se salvaría la música que se compone para películas.

En el caso del bolero, es un poco difícil de precisar porque hay varias líneas que tiene el bolero: una que es quienes interpretan el bolero tradicional, que lo conocen y lo siguen cantando, obras muy conocidas de autores muy conocidos que ves que lo cantan en el metro, en los mercados; los trovadores populares, que se tocan también en la radio y que

la gente reconoce. Por otra parte, las obras que son boleros y que no se les reconoce como tal, como gran parte del repertorio de los gruperos, nortños, como de banda. Gran parte de su repertorio son boleros, pero ya no se les califica como tal. Perdió el nombre. Y, la otra, son las nuevas obras, que llevan un concepto de fusión. Es decir, ya le meten jazz, ya le meten blues, ya le meten rock. Se convierten en un género difícil de precisar. Pero, tiene la base del bolero” (Dueñas, 2016).

Jorge Córdoba por su parte, dijo: “Pienso que es como casi siempre ha estado, ya que, el bolero ha tenido una serie de apoyos de difusión mucho más fuertes que los que hasta hoy ha tenido la música de concierto. Desde sus primeros ejemplos, la radio ha sido uno de los principales medios de difusión, luego todos los medios siguientes, los acetatos, los LP, los cd y ahora tantos nuevos implementos para escuchar más y más música y los boleros no pueden quedarse atrás.

La música de concierto, por supuesto que actualmente ha sido un poco más beneficiada que hace unos años, pero sigue estando muy por detrás, ya que su objetivo no es mercadotécnico, sino *formativo* y por tanto a los grandes productores, no les interesa apoyarse en algo que no es de consumo masivo” (Córdoba Valencia, 2016).

Francisco Grijalva, por su parte, precisó: “Mira, yo creo que hemos sufrido un grave descenso de cultura musical. Tiene que ver con que tenemos mucha información y poca cultura [musical]. Hay un grave problema de analfabetismo musical. Hay muy poca gente enterada de cómo se lee la música (aun cuando ya se cuente con diversos implementos tecnológicos como *Ipods*, *tablets*, etcétera que permiten acceder a la música).

Influyen [también] los medios de comunicación. Son una especie de lentillas (de muy mala calidad) con las que nosotros vemos un mundo muy cerrado y este mundo tan cerrado nos ha hecho tomar de la parte de la música popular, no la parte folklórica; sino la parte comercial. La música de banda [por ejemplo] cuando se transporta a la música comercial, va descendiendo de calidad. La música de los pueblos más alejados del país, de alguna manera nosotros la volvemos comercial, la vamos reduciendo de calidad porque la vamos haciendo masificada y, obviamente, que vamos a pagar a músicos más malos.

Estamos frente a la masificación. Nada más estamos consumiendo el paquete del disco, no el disco. Estamos consumiendo el formato. Pero *no estamos consumiendo la cultura*.

La masificación está haciendo de la música de concierto una música comercial. Si no es el virtuoso que nos propone una marca de discos no es el virtuoso que nosotros *reconocemos como virtuoso*, cuando tenemos unos virtuosos no tan famosos. La fama y

la comercialización también han llegado a la música de concierto, también nos están vendiendo marcas de virtuosos. Tenemos que volvernos menos analfabetas musicales para valorar a nuestros artistas a los estudiados como a los que han hecho un esfuerzo para tener más herramientas para su expresión” (Grijalva Vega, 2016).

Aunque en las respuestas se encuentran varias similitudes, algunos de los entrevistados resaltaron, para el caso del bolero, un fuerte arraigo. En los cinco testimonios se nota que el bolero mantiene una extraordinaria presencia a nivel social. En las interacciones con la música de concierto, también se nota en el bolero, una voz *contestataria* a la dinámica elitista propia de la sala de conciertos, como Granados lo señalara. Dueñas, por su parte manifestó la dificultad de precisar el estado actual. No obstante, señala tres escenarios. Por un lado, las canciones y autores muy conocidos (en voz de los trovadores populares). Por otra parte, los boleros que no se declaran como tales, pero que lo son y están en la música grupera (junto con la música de banda y la norteña). Por último, señala al bolero como parte de fusiones con el jazz, el blues y otras. Es decir, Dueñas señala una permanencia y transformación de la forma.

Jorge Córdoba y Francisco Grijalva inciden en aspectos diferentes. Córdoba (de modo similar a Brennan) hace énfasis en la presencia del bolero derivada del impulso radiofónico. Al respecto, señaló que no es diferente en nuestra época respecto al tiempo pasado. Grijalva incide en un aspecto no menos importantes: en la comercialización como fuerza amenazante de la calidad musical. También se refirió al problema del analfabetismo musical y a los medios de comunicación como fuerzas responsables de mostrar un panorama musical limitado y con una fuerte tendencia hacia lo comercial (y no hacia lo folklórico).

Para el caso de la música de concierto, se reconoció por parte de todos que la música de concierto no tiene un arraigo fuerte en las personas comunes y corrientes. Brennan señaló algunas prácticas (en contraposición con el bolero) como la falta de oferta y demanda y algunas prácticas que resultan ser un vicio, aunque se cuente con una infraestructura para este tipo de música. Dueñas hizo hincapié en el difícil acceso para las personas comunes y en la falta de espacios y condiciones para la presentación de las obras. Además, del alejamiento, en algunos casos, de los elementos populares.

Jorge Córdoba, empero, señaló una de las funciones de la música de concierto al decir, que su objetivo es *formar* (y no tener una difusión masiva). El maestro acota que, en su opinión la labor debe ser *formativa y no comercial*. En ese sentido, el maestro Grijalva

concluyó diciendo que es preciso abatir el rezago musical para proveer más herramientas de expresión.

En resumen, los entrevistados incidieron en que las categorías están separadas considerando siempre el arraigo con las personas como catalizador, por una parte y sus contenidos por el otro. Algunos de esos contenidos son mayormente consumidos por un generoso número de personas; en tanto que los otros (es decir los de la música de concierto) parecen reservarse sólo a ciertas elites. Es decir, se reconoce que el estado de ambas categorías refleja una determinada relación de superioridad e inferioridad (no justificada por lo formal) por una parte y por la otra, una muy notable *ausencia de cultura musical*. Puede decirse que los estados actuales de ambas categorías se explican por la continuidad de la tradición (para el caso del bolero) y el analfabetismo musical respectivamente (afectando el acceso a la actividad musical). No obstante, hay intercambios (forzados o no) entre las categorías.

La pregunta número cuatro (*¿Qué autores (y periodos) son los más socorridos en lo que a influencia clásica se reconocen en la música ciudadana (en especial del bolero romántico)?*) fue respondida de la siguiente manera:

Pável Granados señaló que el periodo más socorrido es el Romanticismo. Lo ejemplificó aduciendo algunas referencias (para Consuelo Velázquez es Robert Schumann, para Agustín Lara; Chopin). Además, hizo una aclaración histórica respecto a las referencias clásicas. Dijo: “Era la música de concierto que transmitía la radio. Yo creo transmitían cosas muy populares, muy fáciles de popularizar. Yo creo que transmitían a Beethoven todo el tiempo, tenían un repertorio de cajón. Hubo un programa de radio que se llamaba *Mensajes líricos* en donde leían un poema y ese poeta [el autor] escogía una sinfonía o algo.

En la XEW tocaron Silvestre Revueltas y Carlos Chávez sus conciertos. También es cierto que mientras no tenían que poner los sonorizadores de entonces ponían un disco de Beethoven, una música de concierto que fuera muy amable y que tuviera un *toque de elegancia*. Yo creo que fundamentalmente lo que escuchaban estos compositores mexicanos eran los que les dicen grandes maestros europeos. Les gustaba la ópera, les gustaba Verdi, Donizetti, Bizet [...] Casi casi son las excepciones. Pero que haya una influencia directa de la música de concierto a la música popular, yo creo que está muy decantada. Se dio a cuentagotas, en ciertos momentos más que en un paso natural. Yo creo que fue el bolero imponiéndose en los salones familiares previos a la radio... Yo creo que había compositores que decían ‘Tengo que hacer una sinfonía’ y se inspiraban en

algo romántico los que sí (tenían formación) tenían mucha curiosidad musical, de concierto” (Granados P. , 2016).

Juan Arturo Brennan, por su parte, dijo no haber identificado a alguno. Dijo acerca de su contacto con los boleros: “Es como de encuentros fortuitos. No lo busco y en esos contactos no he encontrado referencias directas, si la hubiera, no creo que se pudiera hablar de una influencia generalizada o de la cual se pudiera sacar un tema de análisis. Yo diría en todo caso que se trata de boleros puntuales, específicos, individuales que pudieran haber tenido una inspiración, contacto o liga con música clásica. Insisto, no son géneros irreconciliables. Pero los veo distantes y el ámbito en el que se mueve la difusión de la música de concierto en este lugar y el espacio en el que se mueve la música de bolero, sí son muy separados.

Un ejemplo, unos años antes de morir el compositor Mario Kuri-Aldana, quien era un compositor de música de concierto, pero con un arraigo potentísimo en la música popular, al grado de que compuso muchos boleros populares (como *Página blanca*) era un gran conocedor de las músicas populares y las vertía en su música de concierto. En algún momento, Mario Kuri-Aldana compuso una de sus obras sinfónicas más representativas, que se llama *Sinfonía Bolero*. Ahí hay un punto de contacto. Un punto de retroalimentación clarísimo. Sé que varios de los compositores mexicanos de música de concierto, a los que podemos incluir en el rubro de postmodernos (en el caso de ellos, me refiero específicamente a la cualidad postmoderna que implica el borrado de la frontera entre la cultura popular y la cultura académica) han insertado en sus partituras boleros...Tengo la mala memoria que Eugenio Toussaint en algunas varias de sus partituras tiene ritmos y patrones armónicos y alusiones muy directas al bolero.

Ahí están esos casos puntuales que indican que sobre todo los autores de música de concierto están más conscientes de la presencia y la importancia del bolero en el imaginario musical y cultural de la urbe mexicana que los boleristas de la música clásica. Ahí sí creo que hay una actitud distinta” (Brennan, 2016).

Pablo Dueñas señaló: “Lo que pasa es que hubo una gran producción, una gran competencia por sacar buenas obras, los compositores recurrían a las ideas que les pudiera dar la música de concierto, sinfonías etcétera. De la ópera *El amigo Fritz* (*L'amico Fritz*) de Mascagni hay una parte que es idéntica a *Hilos de Plata* de Alberto Domínguez. Yo creo que era un genio el maestro. Pero, con toda seguridad oyó la pieza y le gustaron esas partes. Estamos hablando de los años treinta a los sesentas, cuando más recurrencia hay de este tipo de situaciones. Por los años setentas y ochentas muchos músicos populares

quisieron terminar sus vidas componiendo música sinfónica y eso se da en varios. En Vicente Garrido, se dio en José Sabre Marroquín, se dio en Gabriel Ruiz, en Miguel Pous, Gonzalo Curiel y en Mario Ruiz Armengol y hay otros que por el contrario, querían que se les reconociera sólo como autores de obras de concierto como Mario Kuri-Aldana”(Dueñas, 2016).

Para Jorge Córdoba: “Pueden ser varios compositores del período Romántico, Tchaikovsky, Rachmaninoff, por citar a alguien del período llamado Impresionismo, Debussy, por ejemplo” (Córdoba Valencia, 2016).

En tanto, Francisco Grijalva afirmó; “Yo creo que nuestro Schubert, definitivamente, fue Agustín Lara. Schubert escribió alrededor de 700 canciones y varios ciclos de canciones. Yo lo considero como un autor inmediato. Era un señor que agarraba un poema o un ciclo de poemas de los autores de moda o de algún compañero que le escribía un ciclo y él se soltaba escribiendo el *lieder* famoso. Era impresionante su capacidad de creación. Yo creo que lo mismo pasa con Agustín Lara. Con la diferencia de que Agustín no sabía música y estaba dentro de una forma musical muy acotada...Agustín Lara fue un gran pianista. Incluso nos podemos quedar asombrados de la capacidad de imitación de distintos ritmos de la época (tangos valeses, schottis, pasodobles, etcétera con una facilidad tremenda. Incluso, parece ser que el estrenaba una canción cada semana. Lo particular es que casi siempre terminaba siendo un éxito.

Tenemos otros compositores como son Mario Ruiz Armengol, Gonzalo Curiel, María Grever, que abrevaron de la música académica. Se sabe que María Grever fue de las primeras que dirigieron una orquesta en la XEW. Entonces ¿Cómo no iba a abrevar el bolero de todas estas formas? De algunas piezas de zarzuela, del *lieder* alemán de la *chansson* francesa, de la transfiguración de algunas formas a nivel académico. Escribir una romanza por ejemplo, que forma parte de todo el conglomerado de arias y arietas que tiene una ópera. Hay romanzas dentro de la ópera. Las romanzas eran llevadas y traídas como parte también del trabajo compositivo de los autores de boleros”(Grijalva Vega, 2016).

Aunque en las respuestas se encuentran claras diferencias al respecto, Granados, Dueñas y Córdoba si precisan algunos nombres (Chopin, Schumann, Rachmaninoff, Verdi, Donizetti, Beethoven, Debussy) y especialmente se refieren al Romanticismo como periodo de mayor influencia. En otros casos a la ópera italiana y francesa. Granados por su parte señala que las referencias no son muchas y podría tratarse de obras de fácil popularidad, que puedan dar “un toque de elegancia” Brennan acota que en su opinión no

hay una influencia directa. Pero, concede que puede haber obras *individuales* (boleros) que tomen a la música de concierto como punto de inspiración) y señala que las categorías sí se tocan. Lo ejemplifica a través de la *Sinfonía Bolero* de Kuri-Aldana y de algunos trabajos de Eugenio Toussaint.

Francisco Grijalva, por su parte no señala puntualmente a algún autor. Empero, sí habla de *referencias*, ya sea por medio de un paralelo creativo, como Agustín Lara y Franz Schubert, como de la *utilización* de la canción francesa, la alemana y la transfiguración de las formas clásicas en la creación de boleros. Es decir, sí reconoce una línea que pasa de una categoría a otra.

En resumen y considerando que las referencias podrían no ser abundantes (desde la perspectiva de Granados) el periodo de mayor recurrencia es el Romanticismo. Los autores clásicos retomados, forman parte de los llamados “Grandes Maestros” (Frederick Chopin, Robert Schumann, Pietro Mascagni, Franz Schubert, Claude Debussy y Sergei Rachmaninoff, de acuerdo con los testimonios). Cabe señalar que las referencias podrían estar en un abanico de posibilidades creativas ordenado de la siguiente manera:

- 1.) Como *referencias* de algunas obras por ejemplo en algunas canciones de Agustín Lara, Alberto Domínguez o Consuelo Velázquez.
- 2.) La *transfiguración* de las formas clásicas abrevadas en el bolero, de las que hablaba el maestro Grijalva.
- 3.) La *retroalimentación* citada por Brennan entre una categoría y otra y
- 4.) El *realce* que pueden dar las referencias de la música de concierto al bolero (como en *Hilos de plata* de Alberto Domínguez) o como *un toque de elegancia*.

La pregunta número cinco (*Como creador (o intérprete) ¿Cómo se refleja la formación académica en el trabajo de un músico de corte popular? ¿El trabajo se ve influido por la formación?*) Se respondió de la siguiente manera:

Pável Granados dijo: “Yo creo que son excepcionales. Básicamente en los autores que saben de música (de teoría, de armonía, que tienen un amplio conocimiento de la música de concierto) yo creo que eso se nota en ciertos autores, en ciertas partes de su repertorio. Por ejemplo, Esparza Oteo, en ciertos momentos sí notas en *Silenciosamente*, en *Ojos gitanos*. De plano, cuando el bolero se impone como género, no se puede hacer un bolero muy exquisito ni muy culto porque si no, nadie lo canta.

Yo creo que esa es la razón por la que Jorge del Moral sea un autor tan relegado. Todas sus canciones tienden hacia eso. Curiel, por ejemplo, fue un hombre popular, una que otra [de sus canciones] sí son complicadas. Gabriel Ruiz, con todo y eso, es música

muy fácil de recordarla y de cantarla. Federico Bahena (creo que estudió en el Conservatorio) [entre] sus boleros, hay algunos que son difíciles.

[La formación] se nota en la mayor parte de la obra de Lerdo de Tejada, en algunos momentos de Esparza Oteo, se nota cuando Consuelito Velázquez toca el piano, cuando los compositores hacían duelo de pianos, cuando Juan Bruno Terrazas tocaba el piano o [cuando lo tocaba] el *Chamaco* Domínguez [...] pero no podía pasar eso a su repertorio popular porque entonces no lo tocaba nadie. No [se] puede pasar ese virtuosismo técnico a las canciones. Agustín Lara se conformaba con una octava, con diez notas a lo mucho en sus canciones.

Daniel Castañeda hace las características de lo que él le dice la generación del cancionero *Picot*; o sea, música para ser cantada por todo mundo que tenga cuerdas vocales. Yo diría que está esa relación en las orquestaciones, Mario Ruíz Armengol, Noé Fajardo [...] cuando se privilegian mucho las cuerdas. Ruíz Armengol yo creo que tenía más influencia clásica, notablemente Gabriel Ruiz eso es muy de sinfónica (Elías Breeskin le hacía los arreglos), Chalo Cervera quien se encargaba de los conciertos grandes de la XEW, son cincuenta músicos, tendía a ser muy sinfónico. Alberto Domínguez tenía más la formación del jazz, Curiel tenía de las dos (formaciones clásica y jazzística) Arcaraz, completamente del jazz. Agustín tenía muchas pretensiones de zarzuela o de opereta... Esperón como que decía, *una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa*. No se podría hablar de una manera muy general, sino caso por caso” (Granados P., 2016).

Juan Arturo Brennan dijo: “[Sí] Definitivamente. Se suele hacer mucho énfasis cuando se habla de hoja de vida o currículo de algún músico popular que es autodidacta y que toca, compone o canta o toca y compone y canta, como los *Beatles* y que nunca tuvo formación. Me parece maravilloso. Eso habla de un talento innato. Pero, el lado opuesto es perfectamente válido. Existen muchísimos músicos identificados en el ámbito de las músicas populares, que han tenido una preparación académica, y yo soy de la opinión que sí influye porque esa preparación académica les permite aproximarse al quehacer de crear o interpretar la música popular con muchos más elementos. Siempre, un músico entrenado tendrá más elementos que un autodidacta. Teniendo el mismo talento aprovechará más un músico con entrenamiento formal que un músico autodidacta, porque las herramientas se expanden muchísimo” (Brennan, 2016).

Para Pablo Dueñas, en algunos casos es posible. Dueñas aseveró: “Tengo dos ejemplos muy objetivos: Uno es el de Gabriel Ruiz, él se forma en el Conservatorio, es

concertista y sus obras no dejan de tener esa elegancia que puede dar la música de concierto, esa mano que le otorga a su orquesta que no se escucha muy popular. Sus arreglos tienen una calidad superior. Sin embargo, conoce los secretos de la armonía, de la melodía; entonces se va a lo popular haciendo canciones que fueron éxitos mundiales.

El otro caso es Federico Bahena, también egresado del Conservatorio. Pero, él desde un principio le cantó al cabaret, a la muerte, a la vida y sus arreglos orquestales abundan en percusiones como masa, que es lo que no hacían muchos directores de orquesta en sus tiempos. Estoy hablando del año 40. Porque se ve que ahí estaba el germen de lo popular y *populachero*. Entonces, su obra se escucha en cantinas, en prostíbulos, en sinfonolas. Tú jamás te podrías imaginar que ese autor había sido egresado del Conservatorio. Se logran adentrar en lo que quieren.

Mario Ruiz Armegol a pesar de haber tenido una formación empírica al principio, sus obras, todas tienen cierta calidad que uno predice, ‘este hombre se va a ir por la música clásica’, lo que sucedió. Primero, pasó al jazz. Es extraordinario jazzista y luego ya se va a componer temas clásicos. Por cierto, muchos no se los han grabado. Vicente Garrido es otro. [...] Hace obras de tono que no van con lo popular. Su obra es muy vasta, pero tiene pocas canciones exitosas. Pero, la grandeza de él radica en la letra y ya después se mete a incursionar en otros géneros al grado de hacer música de concierto” (Dueñas, 2016).

Jorge Córdoba señaló: “Creo que, todo depende del desarrollo del músico y de su interés por desarrollarse en determinado campo. Han habido casos tanto nacionales como internacionales, que se han podido desempeñar en ambos campos y ya que generalmente un músico popular que se inició en este campo y después se acerca a los conocimientos académicos, es muy probable que pueda desarrollar un mejor nivel interpretativo, pero creo que a fin de cuentas, se va a inclinar a interpretar la música que le permitirá expresarse mejor, en una palabra, le ayudará a vivir mejor” (Córdoba Valencia, 2016).

Francisco Grijalva dijo: “Evidentemente, se ve influenciado por la formación porque tienen más herramientas. Ejemplo, la armonía de Gonzalo Curiel contra la Armonía de Agustín Lara. Lara era muchísimo más sencillo y Gonzalo Curiel era más complejo en sus armonías. Mario Ruiz Armengol, todavía más complejo en la armonización. Es una armonización más jazzística abrevando de la comedia musical estadounidense y del jazz. La formación sí te hinca una posibilidad. Yo insisto, la posibilidad no siempre es para matar tu talento. Si tienes el talento, te lo *acrecenta*. Te da más herramientas para la expresión”(Grijalva Vega, 2016).

En el caso de la pregunta número seis (*¿Qué aportan los conocimientos académicos a la música popular (especialmente al bolero romántico)?*) encontré que a pesar de ser muy parecida, fue respondida por la mayoría de los entrevistados en la pregunta anterior. La única excepción, fue la de Pável Granados, quien la respondió diciendo: “A veces empobrece porque el bolero en su gran momento, fue una riqueza en la que convivieron varias cosas (pretensiones de gran orquesta, la música cubana, el jazz, la música de concierto) las grandes orquestas mexicanas eran un gran equilibrio. [Por ejemplo] Eduardo Vigil y Robles, José Sabre Marroquín tenían muchos recursos, pero no nada más de la música de concierto, sino en general.

Cuando vas a los conciertos y se hacen arreglos boleros y canciones rancheras con sinfónica algo se pierde. Cuando descargan a toda la orquesta (sinfónica) se perdió algo de ese carácter popular, *pobre, erótico, retador* de una sociedad digamos, del bolero [porque se desequilibra]. Si hubiera faltado ese aspecto académico en la música mexicana, sí se hubiera empobrecido mucho. Nuestro bolero mexicano tiene algo del *begine* de Cole Porter, unas resonancias antiquísimas, esas percusiones cubanas, las armonías del jazz, las trompetas; si a eso le agregas un arreglista académico, en ese momento, [eso era] la música mexicana” (Granados P. , 2016).

Granados enfoca la respuesta hacia la gran producción bolerística y cita algunos ejemplos en los que se nota la formación académica. Él lo nota en la disposición de los instrumentos de cuerdas y en las orquestaciones. No obstante, enfatiza que no podría transmitirse el virtuosismo de los académicos al bolero porque podrían haberlos arriesgado a no ser interpretados o a no ser comprendidos (razón por la que atribuye que Jorge del Moral se encuentre relegado).

Por otra parte, señala que la influencia de la música académica, en algunos arreglos sinfónicos o en interpretaciones de tenores, en el bolero puede ser un riesgo que pone en peligro su propia esencia. Señala, en ese sentido, que se rompe el equilibrio esencial de esa forma, donde se encuentra algo del *begine*, de las percusiones cubanas, del jazz y de la música de concierto. Es decir, Granados reconoce que hay indicios de la música de concierto que deben convivir en equilibrio con los demás, sin desestabilizarlo.

Pablo Dueñas, por su parte, incidió en la creación bolerística de la época de mayor auge (hacia los años cuarenta) y ejemplifica con Gabriel Ruiz y Federico Bahena, de quienes señala un cierto *toque de elegancia, originalidad y conocimiento detallado de la forma*, respectivamente. Aunque los sitúa en ámbitos diferentes. A Bahena, lo asocia al cabaret, al prostíbulo, etcétera. En su análisis, Dueñas sugiere que los conocimientos

académicos permiten que los autores se “logren adentrar en lo que quieran”, al tener la formación. Es posible construir a partir de esta. Pues, se conocen los secretos de la armonía y la melodía.

Brennan, Córdoba y Grijalva se centraron más en las posibilidades que da la formación académica como herramientas para la expresión. Es decir, se refirieron a la formación académica como un espacio *proveedor* de herramientas enriquecedoras del trabajo musical. Se enfatizaron esas herramientas *como potenciales fuerzas reforzadoras de la expresión musical*. En términos generales, los cinco entrevistados, en un modo o en otro señalaron la importancia de la formación académica como eje transversal para la riqueza musical en diferentes aspectos (formal, emotiva, etcétera).

La última pregunta (*¿Qué ha hecho que algunas canciones de la música ciudadana se conviertan en piezas de concierto?*) se respondió de la siguiente manera:

Pável Granados dijo: “Muchas veces las grandes voces se vacían en algunas arias y al finalizar sus conciertos complacen a la gente cantando [canciones de] Agustín Lara, Consuelito Velázquez. Entonces, se redondea completamente y la gente sale feliz de un concierto. Algunas canciones como *Granada*, donde sí se puede mostrar la voz o cuando al final un tenor regresa al escenario y canta *Bésame mucho*, la gente dice: ‘ya somos del primer mundo’. Yo creo que cumplen esas pretensiones. Son algunas canciones selectas, como que han trascendido a México y el hecho de haber recorrido el mundo les da mucho prestigio, vuelven a México y se les hacen arreglos excesivos como *Perfidia*.

Son canciones que se tienen que engalanar a fuerzas, son canciones que tienen una categoría distinta: *María Elena*, por ejemplo. Son pretensiones que tenemos los mexicanos como de nuevos ricos”(Granados P. , 2016).

Juan Arturo Brennan dijo: “Lo que ocurre con esos ejemplos (*Granada* y *Júrame*) es un caso muy específico. *Granada* nació como una de las docenas de canciones de Agustín Lara que están arraigadísimas en el gusto popular mexicano. Esta es una aclaración muy importante y es así, por derecho propio. A Agustín Lara, su música, su fama, su prestigio, su arraigo y su popularidad imperecedera no las inventó la televisión comercial mexicana, son de verdad. Dicho lo cual, ese arraigo y esa popularidad hizo que cantantes identificados como ellos mismos, como cantantes de concierto dijeron: ‘Ah, esto es buena música’, lo único que importa en realidad. Todo lo demás es secundario. Y dijeron: ‘Esto le gusta mucho a la gente, voy a pegar un *hit*’, entonces la adoptaron. Ojo, no la convirtieron en música de concierto. *Granada* nunca será un *lied*, una *melodie* a la francesa. Será una canción de Agustín Lara.

Hay este arreglo, este estilo de interpretación, hay esta orquestación. Pero nunca va a perder su esencia. Lo que, en todo caso, se modifica es que de pronto algunos de estos cantantes de la música de concierto se fijan en la música popular, la interpretan y de pronto se les olvida de dónde nació *Granada* y a quienes está dirigida y la cantan como héroes operáticos y *Granada* se arruina, no por ser una mala canción sino porque a alguien se le ocurre cantar Agustín Lara como si fuera Wagner.

Eso me parece un error tan pedestre [...]. Es una de las peores aberraciones que he oído en mi vida. No tengo ninguna oposición de que los cantantes de la música de concierto, que son especialistas en ópera, hagan boleros populares. De lo que sí tengo objeción, es que ignoren eso tan fundamental que se llama estilo. Hay que escuchar la *raíz popular* e interpretarlas sin perder su entrenamiento académico. Qué bueno que se difunda Lara, qué bueno que se difunda *Júrame* y que se difunda todo en todos los ámbitos. Pero, si no se hace con un mínimo de atención al estilo, mucha gente se desconecta. Me consta, por experiencia propia que la gente se desconecta.

En general, los no conocedores van a un concierto de un cantante formal, que empieza por cantar arias de ópera, *melodies* francesas y casi siempre de regalito, así al final, empaca un par de canciones de Agustín Lara, la *Estrellita* de Ponce, mete *Júrame*, *Solamente una vez*, [canciones de] Jorge del Moral, lo que llamamos, en el ámbito de la música popular mexicana, nuestra *Canción fina de concierto*.

Hay que decirlo así porque es una canción de estilo híbrido. Está a la mitad entre la vertiente popular y la expresión de concierto. Eso atrae a tanto público, porque atrae a estos y atrae a los otros. Hay cantantes (hablemos específicamente de nuestro ámbito que estamos hablando de bolero) que son académicos y que entienden que no van a cantar a María Grever, Jorge del Moral y Alfonso Esparza Oteo ni a Armando Manzanero como si fueran héroes operísticos del siglo XIX y ellos, en mi opinión tienen más éxito artístico.

Ojo, porque el público (ese es un problema) se entrega completo. Al público, un gran cantante de ópera llega a cualquiera de los festivales mexicanos les canta *Granada*. Lo puede cantar bien, regular, mal, como Agustín Lara, como Manzanero, como Javier Solís, como Pavarotti, como Sting, como Lennon. Lo pueden cantar como sea y el público se va a volcar porque es *Granada* y lo que están escuchando no es a ese intérprete cantando esa canción; están escuchando a Agustín Lara, *canalizado*, como dicen los espiritistas por este intérprete. Pero, los conocedores un poco más exigentes dirán: ‘Ah, *Granada*, qué gran canción de arraigo popular, qué interpretación tan poco acorde con el estilo’. Eso es un fenómeno muy interesante de observar en vivo” (Brennan, 2016).

Pablo Dueñas señaló “En primer lugar su popularidad. Eso es definitivo. Canciones como *Amor eterno*, como *Si nos dejan*, *Amanecí en tus brazos*, *Solamente una vez*, *Granada*, ni se diga. Hay piezas que tienen esas características, que sean muy populares de manera que de cualquier pieza se puede hacer un arreglo sinfónico. Digamos que durante los años setenta se vino una moda, empezaron a vender colecciones de discos con la orquesta Sinfónica de la Ciudad de México con arreglos de canciones populares hasta ese momento.

Pero le metían de todo; canciones rancheras, boleros y todas ellas ahora están en el repertorio de orquesta sinfónica. Si te fijas son las que han trascendido. Eso, en pocas palabras para mí sería una respuesta. Al tocar en un evento estas agrupaciones saben que van a lograr un impacto favorable en el público. Por otra parte, [...] el hijo de José Alfredo Jiménez está luchando mucho para que se hagan arreglos sinfónicos y conciertos con la sinfónica de las canciones de su papá y la moda de meter a los Ángeles Negros con sinfónica o Juan Gabriel con sinfónica y la dotación de un conjunto como de rock, más o menos, el resultado audible es excelente. Como que se le da mayor jerarquía a la música. *Un certificado de calidad*” (Dueñas, 2016).

Jorge Córdoba dijo: “No sé si al citar que se hayan convertido en piezas de concierto, te refieres a que algunas piezas sean hoy día, aún incluidas por muchos artistas de música popular en sus conciertos a la par de las nuevas canciones; y si es así, considero que, puede ser un fenómeno generacional, ya que formaron parte de la serie de canciones que cantaban los padres de los padres de los ahora jóvenes consumidores de este tipo de canciones y que también nacieron –muchas de ellas, me refiero a las canciones- de unas verdaderas vivencias y experiencias sentimentales y todo esto les proporcionó una carga emocional tan altamente sincera, que a su vez les dio el poder de trascender generacionalmente, amén de la fuerte difusión que han recibido y reciben por parte de las estaciones radiofónicas como de los nuevos medios de comunicación masiva” (Córdoba Valencia, 2016).

Francisco Grijalva señaló: “Yo creo que el equilibrio formal. Cuando una pieza está bien hecha, no nos importa quién la haya escrito. Si tú oyes el equilibrio que tiene *Granada* o el equilibrio que tiene *Margarita en la rueda* de Schubert. El movimiento de la mano derecha de Schubert, no tiene comparación. Sin embargo, *Granada* tampoco tiene comparación. A nadie más se le ocurrió, ni al mismo Schubert se le ocurrió escribir una pieza española de ese nivel o toda la *Suite española* que escribió Lara, contra unas piezas muy conocidas de Fauré.

Si yo le presento estas piezas españolas a alguien que le gusta Fauré, en Francia, te aseguro que puede tomar las piezas de Lara y cantarlas en concierto, junto con las piezas de Fauré, porque ese equilibrio formal (del cual Lara no se daba cuenta) le llamamos *arte*. Ese equilibrio aunque se haya ido de manera informal, hay *equilibrio*.

En el caso de María Grever con *Júrame* es un tango (casi nadie lo canta como tango) ¿por qué? Porque ya se volvió una pieza de concierto que igual la puede cantar Luis Miguel como la puede cantar [Rolando] Villazón en un concierto. Entonces ¿Qué pasa? Nos damos cuenta de que *la música es una sola*. Sólo hay *buena música y mala música* (música bien hecha o música mal hecha) ¿Qué va a pasar con la música mal hecha? No va a trascender. La música bien hecha aunque la quieran enterrar debajo de no sé dónde, va a trascender y esa trascendencia va a generar ese *clasicismo* en otro sentido. Es este *clasicismo* que se va a volver clásica [a alguna canción] pero *por contacto*. Se va a hacer clásica porque es una *recurrencia histórica*.

Sí se deben *deslaír* esas grandes fronteras donde decimos: Es que la música popular es mala o de segunda y la música clásica es buena y de primera. Yo creo que todo lo que en su momento fue popular (para buscar tenerlo en un formato y para buscar tener memoria de ella) tuvo que pasar por la academia. Uno de los ejemplos más claros para mí es las primeras veces que se trató de hacer el canto ambrosiano y que se hicieron pequeñas señas. Un gran autor del Renacimiento, que es Juan de la Encina que fue maestro de literatura, dramaturgo y músico; este señor oyó una forma musical en la calle (eran las *villas* o *villorrios*) entonces *formateó* una forma a la que le puso *villancico*. Juan de la Encina es, de alguna manera, el compilador del *villancico*. Sin embargo, muchos villancicos los escribió él ¿Cómo una forma de la calle puede volverse académica y una forma académica respetada?

Yo considero que primero fue lo popular, después lo clásico y después lo clásico volvió a influenciar lo popular. Es la cadena del conocimiento. Es como el conocimiento práctico y el conocimiento deductivo. Más que una cadena es una espiral de conocimiento porque los músicos clásicos no están fuera del ámbito donde se oye música popular, ni tampoco los músicos populares están fuera de donde se puede escuchar probablemente música clásica.

No tenemos acceso y eso es lo que nos hace poco cultos. Ni la gente que escucha puro *rock* es culta, ni la gente que escucha pura música clásica es culta (no quiero lanzar un anatema). Se necesita estar informado de lo que te gusta, lo que no te gusta, de todo lo que tienes alrededor, lo más informado posible y ser abierto. Si no eres abierto te puedes

volver un sabio casado con sus formas y si no eres lo suficientemente abierto ¿qué va a pasar? No vas a estar lo suficientemente abierto para recibir nueva información. Entonces, no eres realmente sabio. Entre más tengas ganas de aprender, más vas a abrir la mente.

Afortunadamente el bolero tuvo su fin y se transformó tal vez en una cosa más sencilla como la *balada*. Tuvo su fin y el desarrollo que tuvo con Armengol se volvió tan complejo que no fue comercial (porque tuvo su etapa comercial). Aunque [...] se pueden rescatar varias cosas. El bolero hizo que nuestra ciudad cantara toda y fue el momento en el que México tuvo más coros, todas las casas tenían un piano o tenían una guitarra y casi todos cantaban a dos, tres voces (los tríos por ejemplo). Entonces, la gente tenía *como valor* cantar y bailar en las reuniones, cosa que se ha perdido. Ahora todos andan con el *iPad* o con el *celular*. Ahora cantar mal en los *karaokes* eso es lo padre. La radio te quita una cosa, que es muy perversa. La radio te quita la vista y pones atención auditiva. Hemos dejado de ser auditivos y hemos sido más visuales. Estamos viendo más al cantante cómo se ve, que cómo se escucha” (Grijalva Vega, 2016).

Aun cuando se encuentran diferencias (igual que en anteriores respuestas) hay coincidencias, específicamente en dos términos:

- 1) La calidad musical (notada como un equilibrio adecuado) de las canciones populares que logran pasar a la categoría de concierto.
- 2) El arraigo popular (una carga emocional tan *altamente* sincera, como señalaba el maestro Jorge Córdoba).

Este binomio resume, a grandes rasgos, las cinco respuestas de los entrevistados, aunque permite apreciar también otras dimensiones del quehacer como lo mencionado por Francisco Grijalva y Pável Granados. Por una parte están los méritos *cualitativos* de algunas piezas que les permiten pasar de la categoría popular a la de concierto y nuevamente influir en las formas populares. Es decir la conformación de una *recurrencia histórica* que permite que esas piezas populares lleguen a las agrupaciones sinfónicas en obteniendo con ello una especie de *certificado de calidad* (como lo señaló Pablo Dueñas).

## Conclusiones

Por principio de cuentas, es importante dar cabal respuesta a las preguntas que le sirvieron como eje articulador.

La primera pregunta que se planteó es ¿Existe la influencia de la música de concierto en la música ciudadana que se hizo entre 1929 y 1950 en nuestra ciudad (especialmente en el bolero romántico)? La segunda y tercera respectivamente son: ¿Cómo se determina la existencia de dicho parentesco? y si esa influencia ha sido unívoca o biunívoca.

Las respuestas son las que a continuación se presentan. En el caso de la primera pregunta y la segunda, las respuestas dependerán primordialmente de lo que se esté entendiendo como influencia. El diccionario de la Real Academia Española define el término en esencia como:

1. f. Acción y efecto de influir (que es dicho de una cosa *producir sobre otra ciertos efectos*) (Diccionario de la Real Academia Española, s.f.).

De tal suerte encuentro, al cotejar las respuestas de mis entrevistados con lo señalado en el marco teórico, que **sí existe** un legado de la música de concierto al bolero romántico. En particular, no se trata de lo que podría entenderse como “un paso natural” de la música de concierto al bolero en forma definitiva y desde un enfoque puramente musicológico. Esto lo afirmo considerando la posición de Percy A. Scholes quien establece como una posibilidad que el bolero americano descienda del español y simultáneamente reconozca una evolución radical del americano respecto al hispano (Scholes, 1964, pág. 193).

Es decir, concede que pueda haber un parentesco aunque no explica de qué manera. Desde esa perspectiva, puede tratarse de familias musicales que están separadas en lo formal. No obstante, sí existen momentos en los que se tocan provocando intercambios. Por una parte, están el testimonio de Pável Granados y Guadalupe Loaeza en donde se afirma que el bolero estuvo inspirado en la ópera italiana, entre otras formas (Granados, Pavel, Loaeza, Guadalupe, 2008, pág. 101). De esa manera, aunque no tuvieran un nexo directo (como familias musicales) sí hay un elemento de la música académica (la ópera) que está sirviendo como *marco referencial*.

A ello hay que agregar el punto de vista del maestro Jesús Flores y Escalante, quien devela a la pavana como punto de partida de las danzas europeas y americanas y quien, además, ve en algunos elementos de la danza habanera (de la que se derivarían después algunas formas de las que nacería el bolero) un presagiado sentimiento de las

influencias de Chopin, Granados, Grieg y Albéniz (Flores y Escalante, 2006, pág. 31). En ese sentido, *sí puede hablarse de una influencia*, aun cuando esta sea meramente referencial. No obstante, el testimonio del maestro Flores y Escalante le concede parte del *espíritu* de verdaderos emblemas de la música de concierto.

Por otra parte, es pertinente considerar en los trabajos de Lara, Curiel, Grever, Ruiz, Del Moral, principalmente, que sí se encuentra el *toque de elegancia* al que Pablo Dueñas y Pável Granados se refirieron, en varias canciones de la época de oro de la radio.

Además de ese *toque*, algunas de las estructuras propuestas en las canciones de Curiel, Ruiz Armengol, Grever y Ruiz (según Grijalva, Dueñas y Granados) poseían una armonía de mayor complejidad en la que se nota el acento académico. De esa manera se puede afirmar que sí hay una influencia de lo académico.

Por otra parte, el acento propuesto por la mezzosoprano Josefina Aguilar, en su versión del bolero *Negra consentida*, es también otra forma de abordar la forma desde lo académico. En ese hecho, se nota también una incidencia en la canción popular desde ese ámbito. En ese sentido, hablar de influencia, es referirse a una *sonoridad* que se conjuga desde una categoría hacia la otra.

El punto de intersección más notable entre los cantantes está en el hecho de que varios cantantes (muchos de ellos instruidos en academia) hayan construido sus estilos para interpretar partiendo de sus conocimientos académicos (Pedro Vargas, Ortiz Tirado y Juan Arvizu, entre otros). Dicho sea esto al considerar el *equilibrio* al que se refería Granados, al conformarse el bolero. En este, la música de concierto mantenía una influencia como parte de la forma (en los arreglos y la orquestación, por ejemplo). Pero se equilibraba al combinarse con las percusiones cubanas, la influencia del jazz y del *Begine* de Cole Porter.

Para contestar la segunda pregunta, se retomará parte de la respuesta a la primera. La influencia se nota en algunas creaciones, en particular de autores como Ruiz Armengol, Curiel, Ruiz y las referencias de Lara y de Consuelo Velázquez. Por otro lado, Pedro Vargas, Ortiz Tirado, José Mojica, Juan Arvizu y Josefina Aguilar, entre otros tantos, forman parte de una sonoridad específica con la que se identifica una época. Esto significa que con algunos recursos del aporte académico se constituyeron diferentes maneras de interpretarlo.

Si se piensa en legados como el de Ana María Fernández o el de Genaro Salinas, se encontrará una dualidad. Por una parte, en el caso de la primera, una franca imitación de los efectos sonoros (como manera de aproximarse a la expresividad sonora de las

cantantes académicas) y por la otra, una manera original de interpretar un nuevo tipo de canción. Para el caso, Fernández se convirtió en una pionera en la interpretación del bolero y, pese a su corta carrera, permaneció como un referente.

Genaro Salinas, por otro lado, viene a funcionar como un puente sonoro entre los referentes operísticos (a juzgar por las capacidades y potencialidades de su voz) y la profundidad emotiva del bolero.

Al final, se estaba creando un modelo interpretativo. En el caso de la creación destacarán estructuras como las de María Grever y Jorge del Moral (cuyas canciones se sienten mayormente ligadas a la música de concierto) o las de Gabriel Ruiz que se aprecian con algunos toques de elegancia, aunque pueden ser interpretadas por distintos tipos de cantantes (sin que se tengan grandes cualidades vocales). Es preciso señalar que los conocimientos académicos pueden tomar diferentes formas puesto, que enriquecen el lenguaje musical y lo dotan de recursos. Eso se vuelve más evidente en las canciones del citado Gabriel Ruiz o en las de Federico Bahena.

Los casos de Jorge del Moral y Ruiz Armengol, ilustran dos transiciones. Por un lado, en el caso del primero, como heredero de la armonía clásica. Sus canciones mantienen un importante acento académico, al parecer heredado de la canción de concierto del siglo XIX. En tanto, Ruiz Armengol mantiene una tendencia hacia las armonías más complejas del siglo XX.

En el caso de la pregunta número tres; se encontró que la es biunívoca. Es decir, el intercambio entre ambas. Tal parece que el trabajo de Brahms o Liszt sobre sus *danzas* o *rapsodias húngaras* (de origen popular) que terminaron convertidas en piezas de concierto, también sirve como marco referencial. Lo mismo que el trabajo de Candelario Huizar en nuestro país. Mario Kuri-Aldana, por su parte, encarna el resultado más emblemático para este trabajo (tal como se mencionó en el epílogo del marco teórico). Su *Sinfonía Bolero* es una muestra clara de esa relación biunívoca.

Se halla en esa obra sinfónica una generosa dotación de sonoridades de origen cubano (que originarían el bolero característico de nuestras ciudades). Cabe destacar que además del conjunto filarmónico, aparecen un saxofón y una marimba para enfatizar el sabor ciudadano de la forma musical. El trabajo ante todo tiene un marcado acento local (de la Ciudad de México). En ese sentido, la construcción orquestal pretende exponer *el medio sonoro* en la Ciudad de México. Es decir, como tema sinfónico está la creación popular. Eso significa la incursión del bolero en la sala de conciertos mexicana.

Pero ¿Qué viene a representar todo esto en el ámbito del patrimonio cultural a nivel local? Por principio, es necesario identificar, en algunos momentos, una relación tirante. Es decir, una relación de poder entre las categorías. Puede explicarse mediante algunos ejemplos. Si se hablaba de esa influencia en el testimonio de Pablo Dueñas como un *toque de elegancia* para la canción popular. Se considera un cierto *virtuosismo interpretativo o creativo* traducido como un *equilibrio refinado* como una aportación académica. Ese refinamiento provoca, en algún sentido, una *elevación* de la categoría al verse tocada (o *trastocada*) por el aporte académico. Es decir una estructura musical más compleja (entendida como *superior*) a la estructura de la canción popular, por ser esta más simple.

No obstante, es posible observar también a la canción popular abrirse paso a la sala de conciertos. En ese sentido, toma pertinencia la observación de Juan Arturo Brennan, quien señaló que algunos cantantes pueden *capitalizar* la *calidad creativa* en algunas manifestaciones de la canción popular y las llevan al recinto académico. Eso significa hacer que algunas piezas se incluyan como parte de sus repertorios y transiten de una categoría a otra. También toma pertinencia en ese proceso lo expuesto por Pablo Dueñas al señalar que una de las razones de mayor peso, para propiciar ese tránsito es la *popularidad* de algunas canciones.

Con ello se provoca lo que Francisco Grijalva acotaba acerca de la categorización de algunas de ellas como *clásicas* (es decir, como *referentes*), puesto que podría tratarse de obras de gran popularidad (y calidad creativa) *transformadas* en verdaderas piedras angulares de la creación musical. A su vez, estas obras pueden transitar a la esfera de la sala de concierto y, desde esta, pasar a tener una categorización en particular, volviendo al referente popular en un complejo mecanismo de retroalimentación.

El ejemplo que se daba al respecto es la consideración de algunas canciones emblemáticas de la época de oro de la radio en adaptaciones para conjuntos filarmónicos. Tales son los ejemplos de *Cuando vuelva a tu lado*, *La mujer del puerto*, *Viajera*, *Mujer*, etcétera. Otro ejemplo de un tránsito sumamente singular es el propuesto por Abraham Barrera al llevar las canciones de Agustín Lara a la descentralización tonal para buscar en ellas un sonido de vanguardia. Aún en este caso, queda el referente de Lara como un baluarte establecido en la sala de conciertos.

Se muestra entonces en el *Músico-Poeta* el tránsito innegable de una categoría a la otra tomando en cuenta su calidad musical y gran arraigo popular. Se entienden ese arraigo y la calidad de sus obras como puntas de lanza para anclarle como referente *clásico* (en el sentido mencionado por Francisco Grijalva). Lo mismo se puede apreciar en María Grever, quien sí alternaba las categorías y pasaba de una a otra con maestría.

En este punto encuentro pertinente la opinión de Pável Granados respecto al aporte creativo de los autores (o arreglistas) más emblemáticos del bolero romántico. En su opinión, el tránsito del bolero a las adaptaciones sinfónicas podría estar atentando contra la esencia misma de la forma musical. Es decir, Granados, reconoce que existe un tránsito de una categoría a otra motivado por algunos factores. Pero, ve con una cierta preocupación el hecho de *desvirtuar* el espíritu original del bolero. Puesto que, en su opinión, el bolero es un *equilibrio* entre diferentes aportaciones musicales.

Considero que es innegable, de acuerdo con los datos que obtuve y con los testimonios que me compartieron (quienes amablemente respondieron mis preguntas respecto al tema), que existe una tendencia de “edificar” algunas obras emblemáticas del bolero romántico nacional con arreglos sinfónicos o con las intervenciones de connotados cantantes académicos. No obstante, parte de la recuperación de la memoria musical implicaría conocer y reconocer aquello que les produjo tanto éxito en su momento de mayor plenitud: *la compenetración popular* y la manera en que se convirtieron en referentes. Es decir, su *esencia original*.

Si Juan Arturo Brennan señalaba que el éxito monumental de Luis Miguel al interpretar boleros, estaba (en una muy buena parte, al menos) en el afán de la gente de *escuchar-se* a través del cantante de moda; eso implica que esas creaciones musicales continúan vigentes como parte de la memoria musical e histórica de nuestra ciudad (por no decir de nuestro país).

Eso, conduce necesariamente a la necesidad de reconocernos emotivamente a través del bolero y de sus conexiones (o de sus influencias). Esto significa que podríamos reconocer al bolero en términos socio-históricos por medio de lo que Carlos Monsiváis señalaba sobre las relaciones amorosas (Sánchez, 2013, pág. 481). Y, más aún, cuando se devela la influencia clásica contenida en la creación como uno de los ejes articuladores del discurso musical.

A ese respecto, es preciso considerar otro aspecto fundamental: el del desconocimiento (o escaso conocimiento) de la identidad cultural como un problema educativo. Lo cual implica un deterioro de la memoria. Es decir, una memoria de muy

corto plazo que tienda a diluirse sin que se permita conocer aquellos aspectos que le han dado sentido. Considero pertinente, en ese sentido, el punto de partida que Christopher Small considera en su libro *Música. Sociedad. Educación*.

En la introducción el autor propone, desde un punto de vista crítico, la valoración de las expresiones musicales de diferentes orígenes frente a la presunta supremacía de la música occidental (sin demérito de sus aportes genuinos a la música universal).

En la introducción a su texto, Small comienza en una disertación sobre la música occidental diciendo: “Hoy en parte gracias a nuestro conocimiento cada vez mayor de otras culturas musicales tenemos oportunidad de tomar conciencia de nuestra propia tradición en cuanto medio que nos rodea, nos sostiene y configura nuestras percepciones y nuestras actitudes de la misma manera que las exigencias de la hidrodinámica configuran el cuerpo del pez ...”(Small, 1991, pág. 12)

Es decir, Small enfatiza que no se puede menoscabar como objeto de estudio la conformación musical de cada sociedad. Eso significa que no es posible *coartar* la significación de los modelos musicales que nos rodean, puesto que estos dan sentido al acontecer musical y son reflejo del acontecer social. Lo cual, deja prácticamente abiertas todas las posibilidades creativas (y sensitivas) en materia musical de cualquier sociedad.

El caso del bolero mexicano no es la excepción. Ya sea como receptáculo emotivo y descriptivo de las relaciones amorosas, o como *paisaje sonoro del deseo*. Además, al estudiar las relaciones y las influencias de esa forma musical a lo largo de varias décadas, también es posible aproximarse al estudio de la conformación social, los valores y otros aspectos de nuestra sociedad en su dimensión cosmopolita.

La voz colectiva de alguna manera señala cómo nos concebimos y qué es lo que da sentido a nuestras vidas. Al incidir el referente clásico están en juego valores y pretensiones. Es por ello el bolero un innegable pilar creativo-sensitivo de nuestra ciudad. En ese sentido, es importante su estudio, considerando el planteamiento de Small.

Sin duda, queda mucho por revisar y mucho más que descubrir acerca de esa forma musical. Pero, hasta lo que se exploró en este trabajo, ha quedado al descubierto una forma musical muy maleable y profundamente heterogénea. Aspecto que le confiere (con los aportes cubanos, académicos y jazzísticos) un sabor único, un acento muy nuestro. Es una especie de metáfora de nuestra conformación social y de nuestros orígenes (anclados en diversos lugares del mundo, distantes y muy cercanos en lo emotivo simultáneamente).

Aunque, es necesario incidir más profundamente en lo que esta manifestación cultural (incluidos los elementos de la música de concierto que tiene) significa como patrimonio cultural por ser ese aspecto el motor de esta investigación. Se mencionaba con anterioridad una de las definiciones de patrimonio cultural de Josué Llull Peñalba (*propiedad en herencia* o bien como una *selección histórica conformadora de la identidad social*) (Llull Peñalba, 2005, pág. 179). No obstante, al revisar lo concerniente al bolero como un patrimonio de la actualidad, considero necesario ajustar la definición.

El mismo Llull señala que hacia la actualidad (hacia el año 2005) el patrimonio cultural se entiende como la *riqueza colectiva de importancia crucial para la democracia cultural*. Dice además: *Se exige el compromiso ético y la cooperación de toda la población para garantizar tanto su conservación como su adecuada explotación* (Llull Peñalba, 2005, pág. 203).

Partiendo de la riqueza colectiva que tiene esa forma musical, es necesario incidir en algunos aspectos de esta para explicarla como parte fundamental del devenir cotidiano (en la Ciudad de México, como en otras ciudades). Aunque es mi deber ético aclarar que me resulta controvertido hablar de *explotación* del patrimonio por la connotación de *abuso*. Pienso que se trata más del *uso y apropiación* derivados de la significación cotidiana (o referente social) de esa forma musical.

Por otra parte, resulta necesario, en mi opinión, considerar también las ideas de Josep Ballart Hernández y de Jordi Juan i Tresserras, en lo referente a la gestión del patrimonio histórico. Los autores señalan que *la gestión del patrimonio histórico tiene como punto de partida la conservación de determinados objetos especialmente apreciados, producidos por la actividad humana en un pasado más o menos lejano, que han perdurado hasta el presente* (Ballart Hernández & Tresserras, 2001, pág. 15). Al trasladar la conceptualización al terreno del patrimonio cultural intangible (y de la gestión cultural), se enfatiza la significación, no sólo para el estudio del pasado, sino su cabida en el presente. Es decir como elemento *vigente*, en la vida cultural.

Pienso que al referirme a este patrimonio inmaterial, no cabe conceptualizarlo como un objeto que termina dentro de una vitrina sin que las personas interactúen con él. Me refiero a un patrimonio *vivo* y no a algo que lo semeje a un *mausoleo* que no represente *algo* para las personas.

### ***¿Cómo se plantea el bolero romántico (y su referente clásico) como patrimonio cultural?***

Dicho lo anterior, es importante referirme a esta forma musical como uno de los *síntomas* sociales más característicos de las ciudades cosmopolitas de nuestra América Latina del siglo XX. Ahora bien ¿Qué implica esto? Implica un discurso musical heterogéneo y muy adaptable. Además, una retórica peculiar del discurso amoroso (con distintos niveles de sofisticación).

Mención aparte tienen los agentes conformadores de la forma musical. Es decir, la influencia del jazz, la ópera, la música de concierto, el *begin* de Cole Porter, las percusiones cubanas, etcétera. La forma da testimonio de distintos intercambios musicales (en concordancia con la condición cosmopolita de las grandes ciudades). Aunque la concordancia también puede extenderse a las variantes de la forma, de acuerdo a los lugares en donde logró tener un notable arraigo. Por ejemplo, en tierras mexicanas o en Cuba. De la misma manera el énfasis discursivo, entre las personas de los demás países latinoamericanos.

Ante todo se trata de un modelo musical efectivo mediante el cual se distinguen planteamientos en torno al deseo, al amor conyugal, las expectativas de vida, los deseos, el sentido de la vida, etcétera. Es decir, da testimonio de la condición humana (en diversos sentidos). A ello se agrega el referente clásico, que implica, en un sentido, la potenciación del discurso por medio del desarrollo estructural, o bien, la referencia directa a obras del repertorio clásico codificando el sentido original y empleándolo en favor de la forma musical. En ese sentido, también se podría hablar de un marco *aditivo-referencial*. Es importante señalarlo porque *cumple una función efectiva en el discurso*. Mediante este se logra dar un realce particular a la intención. Hay una apropiación del discurso clásico. Eso significa, aprovechar la intención del discurso mismo para enriquecerlo y para dotarlo, en otros casos de mayor fuerza expresiva.

### ***¿De qué manera se encuentra como patrimonio?***

Hablar de bolero romántico, esencialmente significa hablar de un discurso de índole sentimental, como se acotaba anteriormente. En el caso de nuestro país, la forma musical ha estado íntimamente ligada al auge radiofónico, que contribuyó significativamente a su multitudinaria presencia como *paisaje acústico* (como señala Monsiváis). De tal manera, la interacción con la música de concierto se presenta como

una referencia. Es decir, como el marco del paisaje, la evocación al discurso clásico (en varias piezas) también mediante el uso de recursos académicos para explorar sus posibilidades expresivas y a la inversa (como contrapropuesta sinfónica que retoma la forma del bolero y la convierte en un discurso casi institucional).

En este sentido, vale la pena ahondar en la interacción entre las dos categorías y preguntarse cómo es que se puede considerar patrimonio esa interacción y por qué es importante.

Considero importante ahondar sobre lo dicho acerca del elemento clásico en el sub-apartado anterior. Por una parte, se habla del intercambio cultural (mediante el cual la maestra Rosa María Vázquez contra-argumentaba la idea de la *pureza* de la música mexicana). Es decir, el préstamo cultural propiciador de los intercambios culturales.

Es importante señalar que al referirse a esa *vena* clásica, hay un señalamiento hacia los *valores musicales* que han influido para *construir* la forma en cuestión. Si se habla de la influencia principalmente de los Románticos (Chopin y Schumann principalmente) eso implicaría una *re-valoración* de la forma. Es decir una *reconsideración* en torno a la forma y a la manera de concebir su historia. Eso se vuelve un proceso biunívoco cuando Kuri-Aldana tomó al bolero para hacer un trabajo sinfónico. Es decir, lo propone para diseñar desde este un discurso plenamente académico.

Ahora bien, habría que pensar también en la manera en que los compositores populares retomaban a los autores clásicos. Es decir, en algunos casos (como el de Agustín Lara) probablemente, estaban presentes en algunos programas radiofónicos de la época y desde ahí sirvieron como referencias (Granados P. , 2016). Aunque, según Pável Granados, en la familia de Lara existió un tío con presumible formación en academia. Es decir, al existir estas piezas de concierto en el entorno del *Músico-Poeta*, se convirtieron en *patrimonio auditivo* de Lara. De ahí que el carácter romántico de Chopin (desde una elaboración musical más compleja y en otro contexto) llegara al bolero romántico como un *toque de elegancia* o bien como una especie de *endiosamiento* sentimental. Ante todo se trata de una valoración de mayor profundidad.

Además del ejemplo de Lara, habría que concebir al grupo de compositores revisados en este trabajo, en su totalidad. Puesto que este grupo de autores que fungieron como piezas angulares de la música popular tuvieron formación académica. Eso significa que sus accesos a la música de concierto no se dieron sólo por referencias. Ellos mismos conocían a los clásicos y los interpretaban (al menos en el caso de Gabriel Ruiz y Consuelo Velázquez). En otro caso, como el de Ruiz Armengol el referente académico

desembocó en una tendencia hacia la música de concierto que se logró concretar completamente, hasta el lenguaje académico más contemporáneo. Por otra parte, si Gabriel Ruiz afirmó que deseaba saber cuánto se podía aplicar en la música popular desde los conocimientos que él adquirió como concertista; entonces se está hablando de un patrimonio *formativo* (o educativo) que se *trasladó* en una forma o en otra a la canción popular. Eso implica una consideración de la estructura musical.

Ello implica, a su vez, un *replanteamiento* de la sonoridad al revisar el trabajo de los autores, desde la gestión del patrimonio cultural. Es decir, por principio ¿En qué proporción somos capaces (como simples espectadores del discurso bolerístico) de identificar el paso de la influencia clásica en el bolero, sin llegar a hacer un trabajo musicológico?

El patrimonio para nuestra época está representado en la *sonoridad* misma de aquellas obras. Eso significa la aparición de algunas *apologías*, como el *uso* de dos de los estudios de Chopin, por ejemplo. Uno de ellos tomado incidentalmente por Lara y el otro en su totalidad por Enrique Quezada Reyes (en el caso de Lara se trata de una mera *aproximación* del *Estudio Revolucionario Op. 10 No. 12* y en el caso de Quezada al *Estudio No. 3 Op. 10*, denominado “*Tristeza*”). También puede estar en el conocimiento de la forma (y sus exploraciones) como en el caso de la canción *Cuando vuelva a tu lado* de María Grever; o bien en los acompañamientos que se apoyan sobre los instrumentos de cuerda primordialmente (como en varias canciones de Gonzalo Curiel). En ellos, el patrimonio sonoro se encuentra en la *referencia* o en la *innovación de la forma misma* en manos de los educados en academia. Cabe señalar que dicha referencia se establece como una *entidad significativa*.

### ***¿Por qué es importante el bolero (con su referencia clásica) como patrimonio?***

La forma musical es importante a nivel de patrimonio en varios aspectos. Uno de los más importantes es el del *uso* cotidiano. Es decir, su continua permanencia en el gusto de las personas y el proceso de identidad derivado de *lo cotidiano*. Eso significa el arraigo inminente que sigue teniendo mediante la *identificación emotiva* que el discurso tiene para quien lo escucha. Hablo del *constructo* perfilado (y masificado) por las grandes radiodifusoras, que se traduce en un marco de referencia acerca de *cómo* se construyen las relaciones sentimentales. En la forma musical se recrean *valores* en torno al discurso

amoroso y, más allá, es posible también identificar una esquematización social a través de la letra.

En esta confluyen en particular concepciones acerca del entorno, las relaciones entre las personas, la autoconcepción, la otredad y otras más. Pero, la referencia clásica también se convierte en parte del patrimonio porque existe dentro de la forma (al menos en algunas piezas claves como referente). Entrando en esa reflexión, es importante considerar que las piezas clásicas que dan marco a algunos boleros están ubicadas dentro de las piezas para *fortalecer la expresividad* en cuestión. Eso implica en esencia dos fenómenos. Por una parte, tomar recursos del discurso académico que maticen la intención del autor o intérprete, para enriquecer su sonoridad. Es decir, un proceso de *transculturación*<sup>3</sup>.

Por otra parte, esa adopción de las piezas clásicas y sus intenciones emotivas se trasladan desde un contexto particular a otro y se *re-significan*. También es posible referirse a ello como una *adopción* cultural.

### ***De los estudios Op. 10 de Chopin a Agustín Lara y Los Tres Diamantes***

Al llegar a esta reflexión, pienso en cómo se puede pasar del Estudio *Revolucionario* de Chopin a la introducción antes mencionada de *¿Por qué negar?* de Agustín Lara o del Estudio *Tristesse*, del mismo autor, a *Divina ilusión* de Enrique Quezada. Para ejemplificar esta adopción cultural (como un proceso de transformación) es importante tener en cuenta lo que Percy A. Scholes señala acerca del estudio, Scholes dice: “Puede designarse con este nombre a cualquier composición destinada a la práctica del ejecutante.” (Scholes, 1964, pág. 485). Más adelante, al referirse directamente a las obras para piano del siglo XIX (acercándose al contexto de Chopin) afirma: “Se caracterizan por la restricción de su material temático a un determinado tipo de pasaje o a un *motivo* especial sobre el cual se desarrolla toda la pieza; de esta suerte se presenta a lo largo de la misma una dificultad técnica particular bajo formas diversas.” (Scholes, 1964, pág. 485).

---

<sup>3</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término Transculturación es: “Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias” (Diccionario de la Real Academia Española, s.f.).

En el mismo texto (entrando en materia) Scholes se refiere a los estudios de Chopin. Dice al respecto: “Chopin dio a este tipo de obras categoría artística en sus Op. 10 y Op. 25 para piano, naciendo así lo que podríamos llamar *estudios de concierto*.” (Scholes, 1964, pág. 485).

De acuerdo con lo anterior, el estudio (como forma musical con *categoría de concierto*) llegó a esa clasificación a través de la aportación de Frederick Chopin. A ese respecto, un par de notas más dan otros elementos, en particular al referirse al estudio *Tristesse*. Se señala: “El Estudio op. 10 n° 3 es un *lento cantabile* en el que la mano derecha debe mantener su tono melódico al mismo tiempo que ayuda con el acompañamiento. Interpretar la voz principal y parte del acompañamiento con una sola mano es de gran dificultad. Este estudio se aleja del resto de sus hermanos en su tempo. Supone una salida del virtuosismo técnico que exigían los estudios para piano antes de Chopin.” (Menéame).

Por otra parte, una nota adicional, señala el contexto histórico y parte de la intención con la que Chopin hizo la obra: “Un año después de caer Varsovia (1832) Chopin estaba en París. Francia permitió que los polacos que escapaban de la guerra, se quedaran allí. Pero, en Polonia, las figuras centrales de la insurrección fueron juzgadas y ejecutadas. Al ser vencidos los rebeldes, Chopin no pudo volver a su país. Por eso, esta obra describe la melancolía y una gran nostalgia. Es la despedida a su patria.” (Con Ton y Son, 2014).

Por otra parte, del *Estudio Revolucionario* Op. 10 se indica: “Luego de abandonar Varsovia en 1830 en dirección a París, Chopin se detuvo un corto tiempo en Breslau, Dresde, Viena, Munich y luego Stuttgart, adonde llegó en 1831. Allí se enteró de la toma de Varsovia por las tropas zaristas y, según algunos biógrafos, esta noticia lo habría llevado a componer enardecido varias piezas para piano, entre las que asoma como una de las más enérgicas, el Estudio N° 12 del Opus 10, llamado por lo mismo ‘Estudio revolucionario’” (La belleza de escuchar, 2012).

Entonces, considerando la forma y el contexto, ambos estudios fueron escritos en medio del conflicto político mediante el cual Polonia se anexó al imperio ruso. Está de manifiesto, la posición del autor (en favor de los insurrectos, quienes se oponían a la ocupación rusa). Al respecto, a juzgar por las notas, la intención original estaba, en la *expresión* misma del conflicto contemplado desde el punto de vista del autor (con las emociones sugeridas en discurso musical: la melancolía, o la reacción enérgica). Entonces ¿De qué manera la intención original de los estudios se convirtió en un discurso

enteramente distinto en el contexto mexicano más de un siglo después del conflicto de 1832 en Polonia? Además ¿hasta qué punto la estructura de los estudios de Chopin se convirtió en un *discurso distinto*, en lo *formal* y en la *intención original*?

Sin duda, se trata de procesos complejos desde 1832 hasta la mitad de siglo. No obstante, pueden considerarse un par de datos proporcionados por Pável Granados en la entrevista (Granados P. , 2016). Uno se refiere (en el caso de Agustín Lara) a la aparición de músicos con formación académica en su contexto de vida. Eso implicaría que la figura clásica de Chopin (con su material sonoro) haya sido un referente expresivo en algún momento de su vida. Por el otro lado, está lo que la radio transmitía cuando Lara y Quezada estaban en activo. Pável Granados señalaba que probablemente varias piezas clásicas que les servían de referente (y que ya gozaban de inmensa popularidad) eran transmitidas por la radio en programas especiales. Ante todo podría haberse privilegiado la fama de esas piezas para aprovechar su material sonoro. En ese sentido, la radiofonía jugó un papel muy importante al mostrar, al menos, algunas piezas que sirvieron como modelos de expresión (y de innovación en otros sentidos) para el trabajo de autores como los citados.

Al decir que sirvieron como *modelos*, también es importante destacar la *codificación sensitiva* del lenguaje musical de Chopin, más el aprovechamiento de esa intención para los discursos musicales de Quezada y de Lara. Es entonces, un *traslado* de la intención original. La diferencia está en el tipo de discurso resultante en el siglo XX. En estos se aprovechó el sentimiento *nostálgico* para articular una pieza amorosa y una introducción en la que se mostrara parte de esa *reacción enérgica* para dar un sello distintivo (en una muy particular idea del discurso amoroso). A eso se agrega la adaptación de la intencionalidad original (y probablemente, una alteración de la forma original, al hacerla llegar al marco bolerístico).

También, es importante notar otro proceso al que se refería Francisco Grijalva (Grijalva Vega, 2016). La consolidación de algunas piezas como referentes clásicos y su regreso al ámbito popular por medio de una compleja espiral por medio de la *efectividad del discurso musical*, funcionando como referente y pasando de una categoría a otra (*lo clásico-lo popular-lo clásico*).

Otra razón importante que subsiste en el bolero es el aporte de quienes estudiaron en academia y quienes lograron enriquecerlo estructuralmente partiendo. De resultar cierta la apreciación de Pável Granados (Granados P. , 2016), es preciso considerar la vena académica como una de las grandes aportaciones al bolero romántico. Es preciso

recordar que Gabriel Ruiz expresó abiertamente el deseo de saber cuánto se podía aportar a la canción popular partiendo de los recursos académicos.

Es necesario también revisar las diferentes líneas de influencia que dio la formación académica. Una de ellas, como se señalaba anteriormente reside en las referencias directas a obras clásicas (como en el ejemplo de los estudios de Chopin). Pero otras, están en las estructuras mismas. En esos casos además, hay otras variantes. Ambas se señalaron puntualmente por Pablo Dueñas (Dueñas, 2016).

Por un lado están las aportaciones de Gabriel Ruiz o Gonzalo Curiel reflejadas *directamente* en las obras a manera de *toques de elegancia* como el mismo Dueñas lo señalara. De tal manera que el patrimonio en este tipo de línea se da por la *herencia de una categoría a otra*. La herencia puede notarse en el uso de los recursos académicos como *aspecto articulador* de la obra. Eso incluye un acompañamiento dotado de instrumentos de cuerda o ciertas intenciones musicales cuyo soporte está en ese conjunto instrumental y en la intención del ejecutante del piano (por ejemplo).

Otra se presenta de manera más discreta y no menos significativa en el uso de los recursos académicos como herramientas creativas, aspecto que el mismo Juan Arturo Brennan puntualizara (Brennan, 2016). En esta reflexión, se vuelve importante también el *conocimiento detallado de la forma musical y de sus posibilidades expresivo-creativas*. De este tipo de herencia del ámbito académico hay al menos tres posibilidades señaladas por Pablo Dueñas.

- 1.) Al referirse al aporte académico, Dueñas apuntó el ejemplo de Federico Bahena. Se refirió a él como un autor que, si bien no se caracterizaba por el *toque de elegancia* como distintivo de su obra, sí mantenía un conocimiento de la obra incuestionable. Reflejo de ello es el *conocimiento profundo de la estructura* en sus obras. Es decir, el conocimiento detallado de la forma y las *posibilidades expresivas* en función de las temáticas propias del bolero (los prostíbulos, la muerte, el abandono etcétera).
- 2.) Otro aspecto está en la *innovación* estructural propiciada por el conocimiento académico. Un ejemplo de ello es la introducción del bolero de Gonzalo Curiel *Vereda tropical*; en el cual hay una escala descendente como lo señala Yolanda Moreno Rivas (“Esta última es una de las canciones clásicas del estilo romántico. Su nostálgico principio es una escala descendente, tiene toda la tristeza sensual que caracterizará al bolero mexicano de años posteriores” (Moreno Rivas, 1989, pág. 131)). Otros ejemplos pueden encontrarse en

*Amor, amor y Cita escondida* de Gabriel Ruiz o en los boleros *Para ella* y *Un gran amor* del mismo Gonzalo Curiel.

- 3.) El tercer aspecto está dado por la *tendencia musical*. Específicamente me refiero a lo expresado por Pablo Dueñas acerca del maestro Mario Ruiz Armengol. En piezas como *Ternura, Muchachita, Imagen y Me gusta soñar* (entre muchas otras) ya se nota un *tránsito estructural* hacia la música de concierto. La diferencia de Ruiz Armengol respecto a sus demás colegas está en las *disposiciones musicales* (puesto que se nota mayor complejidad en su propuesta).

En ese sentido también hay que señalar un cierto paralelismo estructural en la propuesta del maestro Vicente Garrido en algunas de sus obras. Especialmente cuando se crearon en arreglos para piano y violoncello.

Además, también hay que mencionar la paulatina inserción de la propuesta musical de Ruiz Armengol en la música de concierto contemporánea. Es decir, las preocupaciones expresivas del autor van más allá del uso de la armonía clásica y de las figuras de los autores como Chopin.

Ruiz Armengol lo mismo pudo crear boleros de estructura más compleja (como los citados anteriormente) y elaboradas piezas para piano en donde se retomara la influencia de Claude Debussy (especialmente por la propuesta armónica). Además, de ello hacer sus *Siete ejercicios de Composición y Armonía* impulsado por Rodolfo Halffter. El ejemplo de Ruiz Armengol para el bolero romántico podría ser equiparado con la aportación que hizo para el tango Astor Piazzolla (quien recibió también la influencia de la música de concierto contemporánea y quien fuera también alumno de Alberto Ginastera, según lo que señala Julio Ardiles Gray (Ardiles Gray) ).

### ***Educación: música clásica, boleros y patrimonio cultural, un panorama incierto.***

Ahora, después de haberme referido a las aportaciones patrimoniales que ha dado el aspecto académico al bolero, es importante considerar lo referente a la educación musical y a su influencia en la vida cotidiana. Aspecto fundamental en el intercambio de las categorías en cuestión.

Actualmente, las políticas culturales en nuestro país no privilegian la difusión y el conocimiento del patrimonio (especialmente el musical) entre el grosor de la sociedad.

Se mencionaba anteriormente (en la justificación de este trabajo) que la formación musical llega a partir de la educación secundaria, una vez que han pasado años importantes para la construcción del sentido de pertenencia con ese patrimonio (y para la formación musical). Al respecto, es importante considerar la manera en que se nos ha tratado de educar musicalmente.

Después de revisar la idea expuesta por Ricardo Miranda acerca de que somos un país musicalmente *iletrado* (Miranda, 2013, pág. 48), es importante contrastarla con la observación que hiciera Pável Granados (Granados P. , 2016) sobre las palabras de Daniel Castañeda respecto a la formación musical. Según Granados, Daniel Castañeda dijo (en la época de oro de la radio en México) que México vivía la época del Cancionero *Picot*. Lo cual implica que la educación musical se había desprovisto del conocimiento *formal* (reitero, al menos en algunos sectores de la población) para dar paso a los cancioneros impresos, cuya utilidad se limitaba a conocer la letra y los nombres de los autores de las canciones de moda.

¿Qué sucedió entonces con las partituras que durante el siglo XIX se vendieron generosamente, en nuestro país, según el mismo Miranda? ¿Cómo pasamos de un escenario a otro? Sin duda, numerosos factores intervinieron a lo largo del proceso educativo. No obstante, resulta pertinente revisar algunos textos aparentemente inconexos acerca del panorama educativo de la música ya entrado el siglo XX.

Los datos obtenidos a partir de distintos textos proporcionan información suficiente para esbozar un panorama en torno a la concepción musical desde lo educativo.

Por una parte, en julio de 1942, la profesora Dora Senior González publicaba su *Ensayo de una interpretación humanista de la Música* para obtener el título de maestra de piano en la Escuela Superior de Música, en la UNAM. En su obra aparecen datos reveladores sobre la concepción educativa. Además, es pertinente observar el contexto social que lo vio nacer (en plena efervescencia radiofónica y en el posicionamiento del bolero romántico como canción urbana).

Dora Senior se basó especialmente (para explicar lo que entiende por arte) en el concepto *Einfühlung* (explicado por Antonio Caso). La maestra señala: “El arte significa el desinterés, la proyección de la conciencia (*Einfühlung*) sobre las cosas que incitan o admiran al espíritu. Toda creación estética procede de una exteriorización de la conciencia sobre lo que incita o conmueve. Las obras de arte son espontáneas exteriorizaciones de la proyección sentimental, que no hallan cabida en los momentos o en las situaciones de la vida ordinaria.” (Senior González, 1942, pág. 12).

Es importante observar en ese concepto un prototipo de idealización en torno a la idea del arte, que es el *privilegio del sentimiento como motor creativo* y (muy importante) el alejamiento de la vida ordinaria. Es decir, desde ese punto de vista *el arte no se concibe en lo ordinario, sino en lo extraordinario*.

Por otra parte, al conceptualizar acerca de la cultura, Senior afirma; “Cultura es una creación humana que, interpretando en algún rango a la naturaleza, algo le agrega. Cultura significa agregación que el hombre hace a la naturaleza al expresar paisajes de su propia existencia. Un pensador contemporáneo ha precisado esta noción al decir que la cultura es ‘vida humana objetivada’” (Senior González, 1942, pág. 8).

Partiendo de esa *vida humana objetivada*, Senior se abre paso hacia su concepción de la enseñanza de la música (estableciéndola en el marco anteriormente expuesto). Cuando se refiere propiamente a la enseñanza, señala: “El acto fundamental, esencia de toda enseñanza es la transmisión, la transferencia de un conocimiento. Para que se verifique este acto son necesarios, cuando menos, dos elementos: a) una persona que se encargue de transmitir el conocimiento, b) otra que sea la que recibe el conocimiento”. (Senior González, 1942, pág. 28).

Más adelante, al referirse a las cualidades pedagógicas que debe tener el profesor, Senior dice: “Hemos visto que la finalidad de la enseñanza consiste en que el alumno reciba un nuevo conocimiento. El maestro es el encargado de proporcionarlo [...] Es obvio decir que la primera condición que debe llenar el maestro es, claro está, poseer el conocimiento que trate de transmitir, esto es saber la materia que va a enseñar”. (Senior González, 1942, pág. 30).

Al entrar en materia, al referirse a la educación musical, Dora Senior resume el objetivo de la enseñanza dirigiéndola primordialmente al aspecto emotivo: “La enseñanza del profesor de música debe ir principalmente dirigida al lado emotivo del alumno; más que a los sentidos o que a la inteligencia, debe dirigirse a lo afectivo. Ha de tratarse de desarrollar el lado afectivo, el lado propiamente artístico, el lado de la sensibilidad estética. Toda enseñanza propiamente musical ha de tender fundamentalmente a desarrollar y educar el lado afectivo, la sensibilidad estética del alumno, que es la base de toda educación musical” (Senior González, 1942, pág. 37).

En esta visión de la enseñanza, del arte y la cultura pueden observarse aspectos precisos de la concepción artística y parte de las directrices educativas. Por principio, Senior señala el carácter *no ordinario* de lo que ella asume debe ser el *arte verdadero*.

En ese sentido, las obras consagradas se establecen por haber *trascendido la esfera de lo cotidiano*.

Por otro lado, al referirse al ejercicio educativo, Senior lo simplifica al referirse a las dos figuras centrales del modelo educativo: alumno y maestro. Además, señala los roles específicos de cada uno. En ese sentido, el *papel* del profesor es el de *transmitir* el conocimiento. Es decir, ésta figura es quien *lo ostenta*. Hay en el profesor, además, una *autoridad moral*. El alumno, por su parte, es quien lo recibe. Es decir, quien *no lo ostenta*. De esta manera se explica una dinámica educativa que, al menos, en algunos espacios educativos sigue existiendo hasta nuestros días.

Sin embargo, el aspecto de la enseñanza musical más categórico es, desde el enfoque de la autora, el desarrollo del aspecto *emotivo*. Un dato digno de señalarse es que no es el aspecto técnico al cual se le da la mayor relevancia. Además, un dato significativo está en la pieza elegida por la maestra para ilustrar la manera en que debe enseñarse la interpretación musical.

Dora Senior eligió el *Estudio No. 3, en Mi Mayor* de Chopin. Es decir, el *Estudio Tristesse*, lo cual resulta sorprendente por ser esa pieza la base del bolero de Enrique Quezada *Divina ilusión*. Dora Senior la usa para enfatizar la transmisión emotiva en el alumno haciendo una descripción de las indicaciones musicales relacionándolas con estados emotivos (Senior González, 1942, pág. 37).

Al señalar esta pieza como piedra angular de la esfera clásica (es decir, de los *referentes* clásicos) y como fuente de inspiración para el bolero romántico de Enrique Quezada, es pertinente referirme a dos aspectos. Por una parte, a la educación sentimental percibida a través del bolero y a la educación de los compositores de boleros.

Respecto al primer aspecto se puede citar una escena de la película *Mujeres de teatro* de 1951, dirigida por René Cardona. En esta puede ilustrarse no sólo el hecho de mostrar a *Divina ilusión* como la melodía de moda en aquella época, sino la manera en que crea una atmósfera sonora ideal para un par de enamorados. En la escena, los dos protagonistas (Emilia Guiú y Armando Silvestre) se encuentran de noche, en un barrio popular, donde se ubican algunos puestos callejeros de comida, cuando aparece el mismo Enrique Quezada, con el Trio los Diamantes (como un presunto trío callejero) ofreciendo a los dos comensales una canción. La protagonista solicita *Divina ilusión* y el trío la interpreta.

El diálogo entre los protagonistas que sigue a la interpretación del trío es aún más elocuente. Emilia Guiú dice a Armando Silvestre: “Qué bonita canción. Sobre todo a estas

horas. Parece como si estuviera uno en otro mundo”. Silvestre responde: “En otro mundo. ¡Pero, conmigo!” Guiú le cuestiona diciendo: “¿A poco tú irías donde yo fuera? Quizás al otro mundo ¿No te arrepentirías?” Armando Silvestre concluye diciendo (antes de besar a la protagonista): “”Contigo, a donde sea y cuando quieras” (Cardona, 1951).

Aún en forma de *clisé*, queda de manifiesto la intención de involucrar al espectador en lo que Monsiváis llamaba el *paisaje acústico*. Se habla entonces de una *educación sentimental* a partir de los *contenidos*. Eso incluye el vehículo sonoro (el *puramente* musical) para completar el ciclo. Es, ante todo, una manera *extra-escolar* de entender el ámbito de lo meramente sentimental. En este ciclo, la influencia clásica tiene también una contribución considerable.

Por otra parte, al referirme a la educación musical de los autores de boleros me surgen algunas preguntas en relación con el ensayo de la maestra Dora Senior. Si la profesora señala como indispensable el hecho de incentivar el lado emotivo de los alumnos ¿No acaso autores como Agustín Lara, Gabriel Ruiz y Gonzalo Curiel reflejaron ese patrón musical en sus propias obras? ¿No acaso el referente modernista (al que Octavio Paz se refirió en *Los hijos del limo* como *Nuevo romanticismo*), sirvió como *tónica* sentimental para la creación de algunos boleros emblemáticos (a los que se añadió el elemento académico ya sea en lo formal o como referencia)? Más aún ¿No fue una canción de *intención culta*, una romanza, específicamente (según Yolanda Moreno Rivas) de Ángela Peralta la que contenía los elementos característicos de la canción sentimental del siglo XX?

Si se responde de manera afirmativa a las tres preguntas, queda de manifiesto entonces, el uso de la formación académica (y algunos de sus valores) en la canción popular. Más aún, queda en el hecho mismo una *herencia* de la concepción musical educativa trasladada de una categoría (la académica) a la otra (la popular).

En ese sentido, también es importante considerar la pertinencia de la aportación de Víctor Manuel Medeles Romero al respecto. Medeles abre un parteaguas señalando al romanticismo heredado de Europa como el campo de cultivo *idóneo* del que nacerá el bolero en nuestro continente. Nótese la manera en que el romanticismo *traslada* sus contenidos (en congruencia con los modelos seguidos por los autores recientemente citados). En su artículo *El bolero: visto desde una perspectiva analítica-musical*, el autor afirma respecto a la forma musical en cuestión:

“Este es un fenómeno de gran arraigo y perpetuidad del que no es posible la separación ni la negación, pues es un elemento primordial de suma importancia para

nuestro desarrollo y para nuestro alimento espiritual. Fue justamente lo ocurrido en nuestra América a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, momento en que el romanticismo llega a su límite, a su saturación creativa o a su decrecimiento, incentivado quizá por los excesos naturales de cada una de las épocas de la historia de la música; sin embargo, nuestros continentales, y por ende nuestros nacionales, evidentemente no pudieron evadir la influencia y el sentir de esa época, y tal vez por la distancia de uno y otro continente, surgió en nuestras tierras una especie de colofón romántico que envolvió a nuestros trovadores y a nuestros compositores para hacer nacer por medio de la música y de la palabra ese género que llamamos bolero” (Medeles Romero, 2005, pág. 85).

De esta manera se entiende que al existir la atmósfera romántica en el ambiente nacional, esta contribuyó al bolero para la tónica sentimental (en la forma musical y también en los contenidos). Hay entonces un proceso de *apropiación*.

De esa manera, el modelo educativo musical (al menos en el momento en que Dora Senior lo señala) también es un campo que favorecerá la creación de boleros con elementos tomados de las postrimerías románticas. La educación musical (en el caso, al menos de algunos autores citados) creó paradójicamente un campo propicio para la construcción de ese *nuevo romanticismo musical* en el bolero.

No obstante, la misma Dora Senior señalaba (en contraparte) la división categórica de aquello que se concebía como arte respecto a lo que no lo era. Senior afirmaba que: “La Historia del arte no es más que la historia de los grandes creadores.” (Senior González, 1942, pág. 10). Además, si aquello que no se considera arte tiene la particularidad de formar parte de lo cotidiano, la canción popular no podría considerarse en ese esquema. Esa categoría sólo está ocupada por Bach, Scarlatti, Mozart, Haydn, Palestrina, Chopin, Beethoven y otros,

Más adelante, hacia 1966, en una tónica educativa similar a la planteada por Dora Senior, apareció un libro de texto llamado *Elementos de cultura musical* de Guillermo Orta Velázquez (quien fungía como Inspector de Música de las Escuelas Secundarias) (Orta Velázquez, 1966). En este se notaba el énfasis educativo en la música concibiéndola como el *gran arte*. Es decir, el de los *grandes maestros* y las *grandes obras*. Más aún, Orta señala una división categórica. En la introducción señalaba al alumnado:

*Este libro llega a tus manos como un medio que quiere serte útil: así solicita tu atención y un lugar en tu Biblioteca. Tiene el propósito de informarte de lo que es la Música; sus elementos de producción; desarrollo y evolución, incluyendo algunas “formas” de manifestación que ha alcanzado. Pero su finalidad es más alta: desea que*

*te cultives musicalmente, que las orientaciones que recibas y asimiles formen en ti la convicción de que existen OBRAS MAESTRAS que al gustarlas, sentirlas y comprenderlas no sólo aumentarán tus conocimientos, sino elevarán tus aspiraciones al contacto de las mejores producciones del ARTE MUSICAL.*

*Debes saber que la música no se reduce a las piezas que escuchas comúnmente en la Radio, la Televisión y el Cine: generalmente corresponden al género de moda o desean producir un efecto especial, intrascendente que cansa con más o menos profundidad; lo que obliga a quienes las difunden y escuchan a buscar un sustituto que tenga el aliciente de la novedad, ya que no el de la calidad. Pero, aparte de tales piezas, existen otras cuya expresión es de tal naturaleza que sobrepasan los gustos del momento: han sido el producto de mentes privilegiadas que han formado el tesoro del ARTE MUSICAL. Se deben a PALESTRINA, MONTEVERDI, JUAN SEBASTIAN BACH, HÄNDEL, MOZART, BEETHOVEN, HAYDN, DEBUSSY, STRAWINSKY, etc. (Orta Velázquez, 1966, pág. 5)*

Es importante notar el énfasis en la separación entre las categorías musicales. En especial, queda en evidencia la supremacía *moral* de la música de concierto sobre otras formas que se consideran menores. Es digno de llamar la atención la referencia a la música que transmitía por radio. Acerca de esta, abiertamente se le concede una calidad menor, de la cual se enfatiza la *intrascendencia* y la búsqueda de la *novedad más que de la calidad*. Nótese el *juicio valorativo* mediante el cual se ponía en práctica la formación.

Aun cuando se considerara que el libro se establece sobre criterios cualitativos, estos no aparecen especificados, al menos en la introducción. En ese sentido, observo juicios educativos contruidos de manera vertical (un tanto en concordancia con la postura mostrada por Dora Senior). Es decir, previamente determinados por las autoridades en la materia. Hasta este punto se puede intuir una continuidad en la manera de concebir la música desde la educación.

En el texto de Orta, no obstante, se vuelve mucho más claro el perfil que se desea. La separación entre las categorías en el marco educativo era un hecho notorio.

En ese sentido, toma pertinencia una de las críticas hechas a Agustín Lara por Santiago Arias Navarro (según lo señala Yolanda Moreno Rivas). En esta, Arias Navarro señaló: “Si Agustín Lara hubiera seguido el ejemplo de Wagner, Liszt o Béla Bartok, quienes nos han enseñado cuan maravilloso es lo que el pueblo concibe, hubiera hecho mucho bien a su patria con su producción musical. Podemos decir que el músico-poeta equivocó el lugar de nacimiento, pues en lugar de haber nacido en Veracruz debería haber

nacido en cualquier provincia de España. A Lara no ha podido adentrarse en su espíritu del pueblo” (Moreno Rivas, 1989, pág. 144).

Aunque la cita parece referirse a la evaluación de Lara como compositor *no comprometido* con lo que se entendía como *la música mexicana* de aquel entonces, sí se permite apreciar cómo se pensaba el panorama musical. Por una parte, Arias Navarro concebía a la música de concierto como espacio de *superioridad* respecto a otras formas de hacer música. El panorama sonoro planteado por Arias Navarro concibe a la música popular como fuente de *riqueza sonora*, pero capitalizada mediante el sello académico. Es decir, consolidada en lo *cualitativo* por medio de la *revisión académica*.

Desde la perspectiva de Arias se nota una cierta correlación con los preceptos de Dora Senior y, por supuesto, de lo que expuso en su momento Guillermo Orta. No obstante de cara a los años setenta, Manuel Valls Gorina publicaba, en España, su libro *Aproximación a la música*, en el que ponía de manifiesto el incipiente interés que se había puesto en el estudio de la música popular. Aun cuando su texto parece no escapar a un paradigma semejante al de Orta Vázquez, en nuestro país, Valls Gorina sí logra poner de manifiesto la necesidad de mirar a la música popular como objeto de estudio a mayor profundidad. El autor señala:

“Desde tiempo inmemorial, junto a las manifestaciones artísticas llamadas sabias y eruditas, se ha desarrollado un tipo de expresión cultural ingenua, espontánea, directa y vivaz, nacida generalmente de los estamentos inferiores de la sociedad o en medios rurales y que hasta épocas recientes no ha merecido la atención de los estudiosos y, con ella, carta de ciudadanía entre las vivencias espirituales de un país: nos referimos al arte popular que en la variedad musical ofrece, como veremos, un sinfín de interrogantes, cuestiones y problemas, especialmente en lo que atañe a su origen y estimación”. (Valls Gorina, 1970, pág. 132).

El punto de vista de Valls Gorina, pareció ser parte de un *eco conceptual* en el que se venían germinando, hacia los años ochenta, consideraciones más profundas en torno al tema de la música de concierto y sus vinculaciones. En 1985, ya en nuestro país, Manuel César Granados, en su libro de divulgación *¡Música, Maestro!*, señala algunos puntos acerca de la música académica, en la relación que los ciudadanos *de a pie* tienen con esta. En el marco de una práctica de democracia cultural en México<sup>4</sup>, el acento del autor está

---

<sup>4</sup> Cuando hablo de democracia cultural me refiero a lo que Néstor García Canclini define como: “un paradigma de distribución del arte, el conocimiento científico y demás formas de ‘alta cultura’. Su hipótesis básica es que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos” (García

en la revisión de aquello que llama *prejuicios* respecto a la manera de concebir esa categoría. No obstante, sus ideas vienen acompañadas de una construcción más elaborada desde el acontecer histórico-social. Manuel César dice al respecto:

“Se suele pensar que el mayor esplendor de la música se logró en el periodo que ahora llamamos ‘clásico’, debido a que en él se regularon la forma de la sinfonía y la estructura de la orquesta sinfónica, pasando su música a formar parte del patrimonio cultural de los pueblos (de los ‘pueblos’ que pueden comprar discos, tener estéreo, y, desde luego, corriente eléctrica en sus casas). Porque resulta que la música más famosa no se hizo desgraciadamente para que la disfrutase el conjunto de la sociedad, sino las clases económicamente más poderosas, las que en cada época han tenido acceso a la ‘cultura’.

En el otro lado de las sociedades ha estado la música popular, folklórica, anónima, hecha por el pueblo y para el pueblo y que tanta vida y riqueza ha aportado a la música de los poderosos, pero que casi siempre es marginada de las ‘Historias de la música’ a partir de un prejuicio fundamentalmente clasista.

Otro prejuicio generalmente presente, es el de que la llamada música occidental es la mejor del mundo, la única digna de tal nombre, ignorándose con esto la importancia de la música oriental, la indígena americana, la del África...” (Granados M. C., 1985, pág. 5).

La visión de Manuel César parece plantear una relación tirante mucho más acorde con la realidad. El autor (desde los años ochenta) había tomado como puntos de partida los prejuicios conceptuales en torno a la música de concierto (y su relación con la música popular) para explicar el panorama cultural como una sucesión temporal contrastante en la que el sentido económico muchas veces tomó un papel crucial para la creatividad.

Eso implica (por consiguiente) una ruptura con los preceptos establecidos por Guillermo Orta en torno al *aura* de la música de reconocidos autores. Aunque Manuel César no desiste de señalar a los compositores renombrados y sus legados. Es decir, trata de plantear la lectura desde una posición menos *dogmática* que la de Orta (en cierto sentido) aunque él mismo señala que no escapa a los prejuicios de su tiempo. El autor además, propone un punto de partida anclado en la divulgación hacia un público mayor y no tan versado en el tema (a juzgar, entre otras cosas, por expresiones de uso común para

---

Canclini, 1987, pág. 46) aplicada en nuestro país hacia los años ochenta. Se trataba de la edición de libros en grandes tirajes con temas de divulgación o colecciones de discos que se vendían en supermercados, entre otras prácticas.

explicar la terminología musical) y aún más, concede que las dos categorías están comunicadas a pesar de la negación existente de la aportación popular a la música que él llama “de los poderosos”.

Manuel César señala algunos de los prejuicios derivados de la formación musical que se encuentran en las líneas descritas Por Guillermo Orta (y en la perspectiva de Dora Senior). El señalamiento implica también la necesidad de revisar las relaciones entre las categorías. ¿Qué significan desde lo educativo los señalamientos de Manuel César?

Las observaciones de Manuel César se enfocan primordialmente en la distinción *de clase* entre las categorías. Señala que la música de concierto ha sido privilegio de las elites. En tanto, la música popular (que tantas aportaciones hiciera a la música de concierto) se encuentra marginada del reconocimiento.

Esto en la *praxis* educativa implica el uso de estructuras verticales y de jerarquizaciones de una categoría sobre la otra. No se llegan a entender (desde el señalamiento de Manuel César) como categorías que mantienen intercambios constantes en la práctica. Ese panorama educativo, implica una preocupación del autor por la *deficiencia* con la que se educa a partir de esa visión. Es preciso señalar esa preocupación como la necesidad de crear un marco más acorde con la realidad. Esto significa la capacidad de poder *explicar* los contenidos *histórico-sociales* de la música de la manera más simple posible (en un afán de divulgación).

Es pertinente decir que ante todo, el autor simplifica el conocimiento a fin de crear un vínculo más efectivo para quien lo lea. En ese sentido, es pertinente destacar el contraste existente entre el perfil educativo notado en la línea de Guillermo Orta y entre la propuesta de divulgación de Manuel César. Se encuentra, en las dos posiciones, una relación tirante. Sin embargo, el asunto no sólo quedará en dos posiciones en torno a la educación. En lo sucesivo se notarán más deficiencias del sistema educativo en lo referente a la formación musical.

En la décima edición del libro de texto (destinado a la educación secundaria) *Temas de cultura Musical*, en 1993, los autores Gustavo Carrillo Paz y Fernando Cataño señalan en el prólogo de su texto:

“A pesar de la belleza que encierra el maravilloso mundo de la música, no estamos seguros, como maestros que impartimos la cátedra, de haber sabido despertar en nuestros alumnos el suficiente interés que merece el estudio, siquiera superficial, de tan hermosa materia. Es frecuente observar el desgano o indiferencia con que la mayor parte de los

estudiantes se disponen a entrar en clase, sin la más ligera noción de lo que su conocimiento puede suponer en el transcurrir de su vida.” (Carrillo Paz, 1993, pág. 5).

En lo expuesto por Carrillo y Cataño ya se notan de manera categórica resultados desfavorables en el proceso educativo. El principal de ellos está en la apatía con la que se reciben las clases. Aun cuando los autores señalan una parte de la responsabilidad en la conducta de esos educandos diciendo que, al parecer, no logran estar conscientes de los beneficios que podría traerles el contacto con la música, lo cierto es que está manifestándose un *síntoma* de la deficiencia educativa.

Más adelante en 2014, once años después de la reflexión de Carrillo y Cataño, Carlos Bautista Rojas, colaborador de la revista *Algarabía*, elaboró una reflexión respecto a nuestra educación musical. Aunque pareciera un texto poco formal, logra dar testimonio de los ejes educativos en materia musical. El artículo *Nuestra “educación” musical* comienza con un par de preguntas significativas:

“¿Por qué la mayoría de los mexicanos carecemos de formación musical? ¿Qué pasa en la educación secundaria para jamás volver a tener ganas -salvo contadas excepciones- de tocar un instrumento en la vida?” (Bautista Rojas, 2014, pág. 18)

Bautista hace a lo largo de su artículo varias reflexiones acerca de algunas deficiencias en la concepción educativa del sistema y acerca de cuál es la formación que llega finalmente al alumnado. El artículo no está exento de mostrar con vena humorística cómo se entiende la educación musical y cómo se vive.

Entre otras cosas, Bautista señala también que el hecho de instruir a los jóvenes estudiantes con una flauta, fue idea del entonces presidente Luis Echeverría, quien probablemente terminó muy conmovido porque a su llegada a Tokio (en 1972) le recibieron cientos de niños japoneses tocando diferentes flautas barrocas. Desde entonces, según el artículo, instruyó al entonces Secretario de educación para que el uso del instrumento fuera obligatorio en las escuelas secundarias (Bautista Rojas, 2014, pág. 18)

Pero, más allá de la especulación respecto a cómo llegó la flauta a ser prácticamente, el único contacto vivo con la música, es importante considerar la manera en que se diseñan los perfiles educativos. Según el artículo, se trató de una *imposición* presidencial. Es decir, *el poder político puede superar cualquier diseño educativo (o la falta del mismo)*.

Además, se señala cómo la experiencia de haber tomado esas clases, no contribuye construyendo en las personas un sentido de identidad con el patrimonio, puesto que la formación recibida se presume precaria y a destiempo. Es importante señalar que aun

cuando se trata de meras percepciones sobre el sistema, sí hay un elemento fundamental y es la manera en que se relata la experiencia y se exponen sus carencias. ¿Cómo podría construirse un patrimonio musical sólido cuando no se cuenta con los elementos y recursos formativos necesarios para la educación musical? Parece ser la reflexión de Bautista Rojas.

Cabe destacar que previamente a la aportación de Bautista Rojas, en 2001, apareció un informe de la UNESCO que se presentó en el marco del *Programa para la Promoción de la Educación Artística a nivel escolar: Primaria y Secundaria*, presentado por Luis Alfonso Estrada. En este informe, Estrada señala en el apartado *Situación actual de la enseñanza artística en la primaria y comentarios sobre el programa*, en el subapartado *Los docentes y su formación en la Música*:

“En la mayoría de las escuelas primarias del país, los profesores que atienden a los grupos en todas las materias (Español, Matemáticas, Historia, Geografía, etc.) son los encargados de llevar a cabo las actividades artísticas. En muy pocas escuelas, en un número extremadamente reducido para todo el país, hay escuelas Primarias, en su mayoría privadas, que cuentan con profesores de música.

Los profesores normalistas (aquellos profesores que estudian para ejercer en la Primaria) no son preparados de manera sistemática en la enseñanza artística. En algunos estados del país existen licenciaturas en enseñanza artística pero sus egresados están destinados a la enseñanza en el nivel Secundario. Sin embargo, su entrenamiento en el área musical es muy deficiente, en parte porque según el programa deben dominar solamente la flauta dulce.

Asimismo, únicamente en tres instituciones de educación superior existen licenciaturas en educación musical, pero sus egresados no han resultado suficientes para organizar programas de capacitación para los docentes de la Primaria y la Secundaria” (Estrada).

Se puede apreciar en el informe otro aspecto deficiente en el sistema y es la formación del profesorado en materia musical, más la oferta profesional específica para esa disciplina, que resultaba insuficiente. No sólo está el relato de la experiencia de quienes lo vivieron en calidad de alumnos, sino que al ahondar en las condiciones, se puede apreciar cómo hasta 2001, el aparato educativo se notaba superado por la adversidad. El dato además, fue cotejado hasta 2005, en el artículo de Mónica Mateos-Vega. En este se especifica:

“La SEP ordena que se dediquen únicamente 40 horas anuales a la educación artística en las escuelas primarias. A lo largo del curso escolar, en esos 60 minutos semanales, el profesor debe impartir a los niños ‘nociones’ de ‘cuatro disciplinas básicas’: artes plásticas, teatro, danza y música” (Mateos-Vega, 2005).

Por si eso fuera poco, en el esquema presentado por Vicente Gutiérrez se cotejó el dato de las horas de educación artística, en 2010. Pero comparando el número de horas destinadas a estas actividades en otros países. Gutiérrez señala que en Portugal se destinan 165 horas; en Francia se destinan 105 y en nuestro país, tan solo 40 (Gutiérrez, 2010).

Acerca de este panorama percibido como una constante carencia formativa, se pueden ver, hacia el presente más inmediato, pocas variantes, al menos en la planeación. Eso se puede observar en las publicaciones de la propia SEP en la red. En el documento de la instancia gubernamental aparecen las asignaturas artísticas para la educación primaria y secundaria en nuestro país según los planes oficiales de la actual administración. A partir de esos datos, trataré de esbozar cómo se concibe a la formación artística (en los niveles más básicos) a partir de la información proporcionada por la propia secretaría.

Según la página, se encuentra que a nivel de primaria, una de las asignaturas es la educación artística. Sin embargo, la única descripción que existe sobre esta, se traduce como una mera *pretensión* de lograr en los educandos una formación integral, sin especificar *cómo se hace o cómo se pretende lograr*. Tampoco dice en qué medida se combinará una disciplina artística con las otras, ni con los demás contenidos de los planes de estudio. Por ejemplo, el plan para sexto año (como para los cinco grados anteriores) dice:

“La Educación Artística contemplan contenidos y aprendizajes que permitirán a los alumnos, desarrollar la Competencia Artística y Cultural, a partir de experiencias educativas significativas que promuevan su percepción, sensibilidad, imaginación y creatividad para fortalecer la construcción del pensamiento artístico, así como una visión estética, para expresar ideas, pensamientos, emociones y sentimientos.

Los Programas de Estudio de Educación Artística Primaria impulsa una visión integral de las Artes para que el alumno logre apreciar las manifestaciones artísticas del lugar donde vive, reconociendo múltiples posibilidades expresivas para comunicar lo que siente y piensa, a partir del disfrute del trabajo que realiza en los diferentes lenguajes artísticos: Expresión Corporal y Danza, Teatro, Música y Artes Visuales.

El presente espacio se diseñó para apoyar y fortalecer el estudio de los fundamentos básicos de los lenguajes artísticos con la intención de los alumnos encuentren sentido de pertenencia a un grupo, fortalezcan su identidad y reconozcan en la diversidad cultural, el patrimonio de su entidad y país, para valorarlo, respetarlo, difundirlo y preservarlo” (Secretaría de Educación Pública, s.f.).

Se puede observar que para la educación secundaria ya existe la asignatura de música en los tres años. No obstante, de acuerdo con la conformación curricular de los cursos que se indica en el documento, no es posible establecer si se imparte en todas las secundarias y si coexiste con los demás cursos de formación artística (como teatro o artes visuales) o bien, si en cada secundaria se opta por sólo uno de los cursos de formación artística durante los años que contemple la formación (Secretaría de Educación Pública, s.f.).

Lo anterior tan sólo sucede en dos instituciones de educación básica en la administración actual. Sin embargo, Mónica Mateos-Vega señalaba, en 2005, el panorama dictado desde la Secretaría de Educación Pública en la práctica educativa:

“La SEP ordena que se dediquen únicamente 40 horas anuales a la educación artística en las escuelas primarias. A lo largo del curso escolar, en esos 60 minutos semanales, el profesor debe impartir a los niños ‘nociones’ de "cuatro disciplinas básicas": artes plásticas, teatro, danza y música” (Mateos-Vega, 2005) .

Además, Mateos Vega señala respecto a lo anterior: “No obstante, no es obligatorio que los educadores lo hagan. La SEP tampoco instaure algún método de evaluación al respecto. Es decir, en las escuelas primarias públicas la enseñanza del arte se da en la medida en que el maestro esté interesado” (Mateos-Vega, 2005).

En ese sentido, parece existir una continuidad en el modelo respecto a las dos administraciones anteriores. Aunque para el plan de estudios actual no se especifica el número de horas que se dedican a la enseñanza del arte, ni se propone una línea directa desde el diseño de los planes hasta su aplicación en las aulas.

Por otra parte, si se considera el Programa Especial de Cultura y Arte (PECA) (el cual depende del Plan Nacional de Desarrollo) de la administración en turno, se puede notar la ausencia de definiciones de lo que se entiende por *Cultura* o por *Arte*. El énfasis principal, cuando se habla del patrimonio cultural (y natural) está en concebirlos como *recursos*. Es decir, se exploran sus posibilidades económicas *potenciales*. No obstante, no hay algún apartado en el cual se hable directamente de patrimonio musical ni de su difusión (Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018).

Para el caso actual no se perciben en materia educativa variaciones significativas respecto al planteamiento de 2001 (en el informe de la UNESCO) o de los citados documentos de 2005 y 2010. La diferencia de la propuesta educativa actual no se especifica. De contar con la misma infraestructura respecto a lo descrito para el año 2001, 2005 y 2010, el panorama no podría notarse distinto. Es decir, sería, en estricto sentido, la continuidad de las anteriores administraciones. La diferencia solamente está en el planteamiento. El de la actual sólo señala *lo que se pretende* lograr. Pero, no dice de qué manera se está realizando (o si se está realizando). Se suma a este panorama además, la incertidumbre.

De manera adicional, el planteamiento de la actual administración en torno al patrimonio cultural y artístico en calidad de recursos (de los que se puede privilegiar el aspecto económico) más la ausente concepción del espectro musical (como pilar fundamental del acontecer artístico y cultural del país en el programa) limitan potencialmente el acceso al conocimiento de este patrimonio y el reconocimiento de sus raíces.

En tal caso, la investigación propuesta en este trabajo se ancla en lo *significativo*. Es decir, en el *valor simbólico* del intercambio entre las categorías. Sin embargo, el asunto no termina sólo en esta reflexión.

Si anteriormente se había hablado de la necesidad de explorar la música popular como objeto de estudio, según Valls Gorina; aparecen hacia el tiempo presente otras reflexiones que plantean el estudio de manera más profunda. Christopher Small, por ejemplo, dijo desde 1980: “Hoy, en parte, gracias a nuestro conocimiento cada vez mayor de otras culturas musicales, tenemos la oportunidad de tomar conciencia de nuestra propia tradición en cuanto medio que nos rodea, nos sostiene y configura nuestras percepciones y nuestras actitudes de la misma manera que las exigencias de la hidrodinámica configuran el cuerpo del pez” (Small, 1991, pág. 12).

Además, en nuestro propio país, poco a poco, ha surgido la necesidad de revisar la pluralidad musical (desde disciplinas como la etnomusicología). Es decir, de conceder un espacio para otras expresiones, como lo indica María Enriqueta Morales:

“La etnomusicología ha reconocido la necesidad de estudiar la música de todas las áreas del mundo asumiendo como responsabilidad el estudio de la música no occidental y reconociendo una amplia diversidad en ‘las músicas’ dentro de su campo de estudio. La importancia de aceptar el concepto de diversidad cultural ha dado como resultado el acercamiento a todo tipo de culturas para su estudio. Lo cual subyace también

en el campo antropológico cuando se plantea el principio de ‘respetemos la diversidad porque esa es la riqueza humana’” (Morales de la Mora, 2002, pág. 93).

Es importante también observar el señalamiento de la maestra Morales acerca de la *diversidad cultural como la riqueza humana misma*, lo cual implica una diversificación del mismo patrimonio y, por consiguiente, en la manera de concebirlo. A la observación se suman más elementos como los extraídos de las aportaciones de Alan Lomax para la etnomusicología (de quien la maestra Morales de la Mora dice): “Aparentemente, dice Lomax: ‘Como la gente vive, así canta’” (Morales de la Mora, 2002, pág. 95) y de algún modo, Morales completa la idea al decir: “Ya John Blacking lo había dicho: ‘Para entender la estructura social, hay que entender la estructura musical’” (Morales de la Mora, 2002, pág. 95).

Es justamente en esa reflexión, cuando toman sentido las críticas al sistema educativo nacional (en materia artística). Según los artículos de Gutiérrez y Mateos-Vega. De acuerdo con estas publicaciones, por una parte: “La infancia es la columna vertebral de la existencia. Si se extirpan de la formación del niño el arte y el ludismo, la sociedad estará pariendo personas sin esperanza, con el alma empobrecida, asegura la compositora Gabriela Huesca.” (Mateos-Vega, 2005).

Por la otra: “Los beneficios de la educación artística en primaria son innumerables y van desde fortalecer la autoestima, estimular la creatividad y aprender infinidad de valores que no se adquieren con las materias ‘normales’. Sin embargo, en el mundo hay un rezago en el tema y México no es se salva. A través del arte, un niño aprende mejor y más rápido, adquiere mayor confianza en sí mismo, se integra más fácilmente a la comunidad y, en general, lo ayuda a formarse como persona.” (Gutiérrez, 2010)

En ese sentido, el modelo propuesto desde las diferentes administraciones exhibe limitaciones y, de acuerdo con los artículos, falta de conocimiento respecto al arte y sus posibilidades más la proyección social. Si el panorama educativo tiene esas características ¿De qué manera podría estimarse su importancia a nivel social?

¿Cómo podría estimarse el devenir musical con sus implicaciones, por ejemplo, para considerarlo parte de nuestra *herencia* cultural en activo? Al respecto, la misma maestra Morales hace planteamientos respecto a la música popular vista desde el espectro académico. Empero, considerando el marco de *Las culturas*. Es decir, proponiendo indagar en los elementos constitutivos de esas expresiones. Habría que decir *a contracorriente* del esquema educativo. Pues, en su indagatoria queda de manifiesto la

observación de estas formas musicales, como *potenciales aportes a la riqueza cultural* de la sociedad.

Al entrar en materia sobre el estudio del bolero, la maestra Morales de la Mora afirma: “Lo urbano es objeto de estudio de la etnomusicología y de la antropología. De ahí surge la inquietud del estudio del bolero, desde un enfoque etnomusicológico a través del sistema cantométrico de Lomax. El bolero es una expresión musical eminentemente urbana, es la nostalgia de la ciudad y sus formas de decir el amor. Se introduce en la vida cotidiana como parte del patrimonio intangible de nuestro país y por consiguiente de nuestro estado, sobreviviendo al paso del tiempo entre otras cosas ‘...porque es una expresión sublimada de sentimientos que son comunes y eternos en el ser humano’ (César Portillo de la Luz, entrevista, febrero, 2002)” (Morales de la Mora, 2002, pág. 95).

Desde esa perspectiva, la maestra trata de profundizar el estudio considerándolo una de las aportaciones ciudadanas al horizonte musical de México. En ese sentido, además, le reconoce una riqueza emotiva. De manera adicional, la maestra apunta la importancia en la conformación social a través de la música, tal como Christopher Small lo señalara.

Parece que el panorama desemboca en cambios que resultan fundamentales en el ordenamiento social. Especialmente, al construir sociedades en las cuales se intentan revalorar los contenidos simbólicos puesto que para un importante número de habitantes aún mantienen vigencia en el ideario sentimental ordinario. Más aún si se considera la manera en la cual los referentes clásicos también han contribuido a moldear la canción ciudadana y otras tantas se han diluido (muchas veces de manera anónima) los secretos estructurales de la academia en pos de la conservación de esa expresión popular.

Este momento resulta crucial para la revaloración y para volver a apreciar unos vínculos entre esas categorías que, seguramente para algunas personas, al menos; pasaron desapercibidos. Hay entonces un panorama controvertido. Por el diseño de la política cultural vigente, empero, está también el ánimo de explorar el vínculo para construir nuevos caminos de conocimiento respecto a la manera en que se han venido uniendo las categorías.

En este punto, también es importante revisar la manera en que las categorías de lo popular y lo académico se siguen tocando y siguen promoviendo constantes intercambios. Se han estado compartiendo elementos y (lo más seguro) es que seguirán haciéndolo.

Los ejemplos no se detienen en el pasado (ya sea para *re-clasificar* las canciones emblemáticas de la época de oro de la radio o para mostrar nuevas propuestas). En los

tiempos actuales (de la segunda década del siglo XXI) han reaparecido numerosísimos homenajes sinfónicos en nuestro país. El asunto de colocarse en homenajes junto a agrupaciones filarmónicas parece tomarse como un *certificado de calidad* (según Pablo Dueñas) que avala la *permanencia* de algunos cantantes o conjuntos de diversos tipos como referentes populares (y muchos con una importante proyección comercial).

Los ejemplos abundan. Van desde grupos de rock urbano (como *El Tri*) pasando por el pop electrónico (*Belanova*) la música tropical (la *Sonora Santanera*, *Los Ángeles Azules*, Margarita, la *Diosa de la Cumbia*) cantantes emblemáticos de décadas pasadas (como Raphael o Joan Manuel Serrat, en España) baladistas (como Manuel Mijares) instituciones de la canción ranchera (como el Mariachi Vargas de Tecalitlán) y cantantes como Juan Gabriel, sin contar los homenajes a José Alfredo Jiménez, Pedro Infante, Jorge Negrete y Manuel Esperón. Con ello queda de manifiesto que las categorías se mantienen en un movimiento constante.

Además, queda demostrado en estos proyectos el reconocimiento de las agrupaciones sinfónicas como *sinodales por excelencia*.

Por otra parte, hay que considerar los factores sociales que favorecen los intercambios y los van realizando, muchas veces de forma anónima. Es común ver que muchos estudiantes formales de la Facultad de Música de la UNAM o de la Escuela Superior de Música del INBA (e incluso profesionistas egresados) presten sus servicios para obras formales (como conciertos sinfónicos y de cámara) como en danzoneras (como la orquesta *Mexicuba*) o en mariachis, permitiendo con ello un intercambio silencioso, pero constante. Quizás haya llegado el momento de valorar en sus justas dimensiones un patrimonio como el otro. Es decir, el valor de lo académico de las estructuras de la música de concierto con toda la riqueza que contienen, como los elementos adecuados para apreciar la canción popular.

Al final las diferencias estrictamente de *clase* (a las que se refirió Manuel César Granados) han resultado dañinas por segregar y desconocer familias musicales enteras. ¿No es acaso necesario revalorar nuestros patrimonios musicales (ya sean como herencia de la música de concierto y desde la canción popular) para poder observar las sutiles ramificaciones que los han comunicado para crear un patrimonio musical muy singular, pero identificado a profundidad con nuestra vida ordinaria?

## Consideraciones finales

Al final de este trabajo es preciso para mí (como un deber ético y en consideración no sólo de quienes lo consulten, sino también de todos los estudiantes de nuestra carrera, quienes se decanten por este tipo de línea para investigar el patrimonio musical) señalar algunas observaciones que surgieron a lo largo de esta investigación.

Por principio, diré que el hecho de investigar desde el patrimonio cultural, temas de la construcción musical urbana lleva implícita una dificultad mayor que es tener algunos fundamentos teóricos básicos en la materia, por una parte. Quiero recalcar que la línea propuesta no se perfila para ser en todos los casos un trabajo musicológico, puesto que se trata de abrir caminos novedosos para abordar estos temas, tal como ha sucedido con esta investigación. Eso deja abierta la posibilidad en el futuro de poder abordar este tipo de trabajos de forma interdisciplinaria con la finalidad de enriquecer los temas abordados y sobre todo de dotarlos de una metodología que pueda ser cada vez más adecuada. No hay que olvidar que el intento por explicar el patrimonio musical desde lo social resulta muy deseable y puede, potencialmente, llegar a tener efectividad en un panorama amplio. Además, de contribuir a la preservación de la memoria y de la significación histórica (tal como se trató de hacer en esta investigación).

Sin embargo, estoy convencido de que el conocimiento y su construcción también debe ser el resultado de una renovación metodológica constante para mejorar la aproximación en el conocimiento del pasado. Creo que quienes estamos investigando en este momento para fines académicos, tenemos (quizás por primera vez) la oportunidad de conocer más plenamente el embate del tiempo. Es decir, lo implacable de su paso y de la potencial disolución del patrimonio, particularmente si no se cuenta con la adecuada formación para poder apreciarlo, conservarlo y gestionarlo.

A pesar de ello, pienso que aún se tiene mucho por explorar. Nuestra ciudad sigue siendo un campo vivo de experiencias y de memorias que bien podríamos ayudar a colocar en su sitio mediante las adecuadas herramientas metodológicas con la finalidad de fortalecer nuestra identidad. Las viejas preguntas ¿Quiénes somos? y ¿Hacia dónde vamos? pueden irse respondiendo, en mi opinión, a través de esta exploración de nuestros valores como una interacción auditiva (en el caso de este trabajo). Pero, potencialmente todo aquello que explique nuestra condición humana en esta ciudad y en este país puede ser expuesto como el fiel reflejo de esta circunstancia en la que *nada humano nos sea ajeno*.

## Bibliografía

- (s.f.). Recuperado el 07 de agosto de 2015, de Consuelo Velázquez:  
<http://hispanopolis.com/bin/musica.cgi?q=bio&id=Consuelo+Vel%Elzquez>
- (1976). *Notas para "Plácido Domingo, Be my Love"*. Hamburgo.
- Alcaraz, J. A. (1993). Oye y perdona si al cantarte lloro. En *Todo lo que usted quería saber sobre Agustín Lara* (págs. 63-76). México: Contenido.
- Álvarez Coral, J. (1981). *Compositores mexicanos*. México: EDAMEX.
- Ardiles Gray, J. (s.f.). *Piazzolla - Astor Piazzolla, de New York a Mar del Plata*. Recuperado el 20 de marzo de 2017, de Todo Tango:  
<http://www.todotango.com/historias/cronica/303/Piazzolla-Astor-Piazzolla-de-New-York-a-Mar-del-Plata/>
- Arvizu, E. (1991). Notas de programa para Duetos Juan Arvizu y Margarita Cueto. *Duetos Juan Arvizu y Margarita Cueto*. Instituto de Conservación y Recuperación Musical S.C.
- Auais Milke, S. (1982). *Algo de la Ópera*. México: Época.
- Azar Boldo, L. (2008). Notas de programa para Genio y figura. *Genio y figura, Música mexicana para piano, Guadalupe Parrondo*. Quindecim Recordings.
- Azzi, M. S. (1999). Notas para Marcelo Álvarez sings Gardel. Buenos Aires: Sony Music.
- Ballart Hernández, J., & Tresserras, J. J. (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel.
- Bandak, M. (1980). Semblanza del compositor Candelario Huizar. México: Ángel.
- Bautista Rojas, C. (2014). Nuestra "educación" musical. *Algarabía*, 18-23.
- Biografías y vidas.com*. (s.f.). Recuperado el 07 de agosto de 2015, de Consuelo Velázquez: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/velazquez\\_consuelo.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/velazquez_consuelo.htm)
- Brennan, J. A. (1988). *Cómo acercarse a la música*. México: Plaza y Valdés / Conaculta.
- Brennan, J. A. (07 de julio de 2016). (L. R. Ibarra, Entrevistador)
- Brennan, J. A. (s.f.). *OFUNAM*. Recuperado el 06 de enero de 2016, de Notas de Programa Mexicano (Concierto fuera de temporada):  
[http://www.ofunam.unam.mx/pdf\\_notas/notas\\_programa\\_mexicano.pdf](http://www.ofunam.unam.mx/pdf_notas/notas_programa_mexicano.pdf)
- Bruschetta, A. (1993). Yo lo vi nacer al amor y a la fama. En *Todo lo que usted quería saber sobre Agustín Lara* (págs. 43-54). México: Contenido.
- Buraya, L. C. (2003). *Agustín Lara*. Madrid: Dastin S.L.
- Canales, M. (2013). Notas de programa para "Lara por Abraham Barrera". México: Urtex.
- Cardona, R. (Dirección). (1951). *Mujeres de teatro* [Película].
- Carmona, G. (1994). *Valses Mexicanos 1900*. Luzam.
- Carrillo Paz, G. y. (1993). *Temas de cultura Musical*. México: Trillas.
- Con Ton y Son*. (14 de noviembre de 2014). Recuperado el 05 de marzo de 2017, de <http://contonysontodosobremusica.blogspot.mx/2014/11/estudio-op-10-n3-tristeza-de-chopin.html>
- Contreras Soto, E. (2001). La urgencia de vivir. *'S Wonderful*. México: Quindecim Recordings.
- Córdoba Valencia, J. (13 de julio de 2016). (L. R. Ibarra, Entrevistador)
- D'Abbadie, S. P. (s.f.). *CNN México.com*. Recuperado el 06 de enero de 2016, de El legado de Manuel Esperón, una síntesis de lo que es México:

- <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2011/07/25/el-legado-de-manuel-esperon-una-sintesis-musical-de-lo-que-es-mexico>
- Daufi, X. (1988). *Conocer y reconocer la música de Franz Schubert*. Barcelona : Daimon.
- De Grial, H. (1964). *Músicos Mexicanos*. México: Diana.
- De los Reyes, A. (Dirección). (1991). *Cuando el cine llegó (1900-1905)* [Película]. México.
- Díaz Du-Pond, C. (1978). *Cincuenta años de ópera en México*. México: UNAM.
- Diccionario de la Real Academia Española*. (s.f.). Recuperado el 25 de septiembre de 2016, de <http://dle.rae.es/?id=LXkg9ir>
- Díez de Urdanivia, F. (s.f.). Notas de programa para "Más Valses 1900". México: Luzam.
- Dueñas, P. (1989). El azul y el rosa del fox mexicano. *El Foxtrot...romántico de México. Su época azul y rosa*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A. C.
- Dueñas, P. (1991). Pionera en su género, Ana María Fernández. *Ana María Fernández*. RCA- Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.
- Dueñas, P. (2005). *Bolero. Historia gráfica y documental* (Tercera ed.). México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A .C.
- Dueñas, P. (2011). Orquestas Típicas Mexicanas pioneras del nacionalismo musical. *Relatos e historias de México*(39), 18-25.
- Dueñas, P. (20 de julio de 2016). (L. R. Ibarra, Entrevistador)
- Dzazópulos Elgueta, J. (09 de enero de 2016). *Ópera siempre*. Obtenido de Ramón Vinay, 73 aniversario: <http://www.operasiempre.es/2009/01/ramon-vinay-1982-yo-no-lo-sabia-entonces-pero-toscanini-era-el-papa/>
- Escoto, E. (s.f.). *El Informador*. Recuperado el 07 de agosto de 2015, de Los conciertos para piano de Gonzalo Curiel: <http://opinion.informador.com.mx/Columnas/2014/05/03/los-conciertos-para-piano-de-gonzalocuriel/>
- Estrada, L. A. (s.f.). *Informe que se presenta en el marco del Programa para la Promoción de la Educación Artística a nivel escolar: Primaria y Secundaria, de la UNESCO*. Recuperado el 13 de 04 de 2017, de <http://portal.unesco.org/culture/es/files/40455/12668500283estrada.pdf/estrada.pdf>
- Fernández Iraioz, D. (Septiembre-Diciembre de 2013). Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. *Sociológica*, 28(80), 123-154.
- Flores Tamayo, A. (2014). María Grever, una famosa desconocida. (U. d. Juárez, Ed.) *Cuadernos fronterizos*(30), 34-36.
- Flores y Escalante, J. (1989). El azul y rosa del fox mexicano. *El Fox Trot...romántico de México. Su época azul y rosa*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C.
- Flores y Escalante, J. (2006). *Imágenes del Danzón, iconografía del Danzón en México* (segunda ed.). México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C.
- Flores y Escalante, Jesús, Dueñas Pablo. (2010). *Bicentenario 200 años de la Historia de la Música en México*. México: Sony Music .
- Fonoteca Nacional*. (s.f.). Recuperado el 01 de agosto de 2015, de Recuperar la obra de María Grever es recuperar la memoria sonora de México y el mundo: <http://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/noticias/518-recuperar-la-obra-de-maria-grever-es-recuperar-la-memoria-sonora-de-mexico-y-del-mundo>

- Gabriel Ruiz y sus intérpretes. (1990). México: Instituto de Conservación y Recuperación Musical.
- Galván, Y. (2010). Notas de programa para Homenaje a Jorge Negrete canta Mauro Calderón. *Homenaje a Jorge Negrete canta Mauro Calderón*. México: Lo Máximo Records.
- García Canclini, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. e. García Canclini, *Políticas culturales en América Latina* (págs. 13-61). México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (s.f.). *La sociología de la cultura de Pierre Bordieu*. Recuperado el 30 de abril de 2015, de <http://recursos.udgvirtual.udg.mx/biblioteca/bitstream/20050101/713/1/La+socio+log%C3%ADa+de+la+cultura+de+PierreBordieu++Canclini.htm>
- García de León, A. (marzo de 2003). Notas de programa para Cantes Hustecos. *Cantes Hustecos Jesús Echevarría*. México: Quindecim Recordings. CONACULTA.
- García Morillo, R. (1978). *Carlos Chávez, vida y obra*. México: Tierra firme FCE.
- Garrido, V. (1999). Notas de programa para Alejandro Corona interpreta a Mario Ruiz Armengol. *Alejandro Corona interpreta a Mario Ruiz Armengol*. Global Classics.
- Gómez Rivas, A. (2013). Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX. En R. y Miranda, *La música en los siglos XIX y XX* (Vol. IV, págs. 371-415). México: Conaculta.
- González Esteva, O. (2002). El arte de decir. México: Prodisc.
- Gran Enciclopedia Aragonesa*. (s.f.). Recuperado el 09 de Enero de 2016, de [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=5711](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=5711)
- Granados, M. C. (1985). *¡Música, Maestro!* México: Posada.
- Granados, P. (1999). Genaro Salinas o la revaloración de un mito. *Época de oro de la radio, Genaro Salinas*. Instituto de Conservación y Recuperación Musical A.C.
- Granados, P. (05 de julio de 2016). (L. R. Ibarra, Entrevistador)
- Granados, P. (s.f.). Los primeros cantautores para Don Manuel Ornelas. *ÉPOCA DE ORO DE LA RADIO, Primeras Grabaciones Luis Arcaraz, Miguel Prado, Bola de Nieve, Roque Carbajo, Chucho Monge*. (S. Instituto de Conservación y Recuperación Musical, Ed.) México.
- Granados, Pavel, Loaeza, Guadalupe. (2008). *Mi novia, la tristeza*. México: Océano.
- Grijalva Vega, F. (21 de julio de 2016). (L. R. Ibarra, Entrevistador)
- Gutiérrez, V. (24 de junio de 2010). *El Economista*. Recuperado el 18 de 04 de 2017, de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/06/24/educacion-artistica-obra-negra>
- Hammeken, L. d. (2013). Canciones, tangos y boleros. *Maria Luisa Tamez canta a María Grever y Agustín Lara*. México: Urtext.
- Hormigos Ruiz, J. (2012). LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA, TEORÍAS CLÁSICAS Y PUNTOS DE PARTIDA EN LA DEFINICIÓN DE LA DISCIPLINA. (A. C. Sociología, Ed.) *BARATARIA, Revista Castellano-Manchega de Ciencias sociales*(14), 75-84.
- Hormigos, Jaime, Martín Caballero, Antonio. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES*(4), 259-270.
- La belleza de escuchar*. (31 de enero de 2012). Recuperado el 05 de marzo de 2017, de <http://labellezadeescuchar.blogspot.mx/2012/01/chopin-estudio-revolucionario.html>
- Lázaro Méndez, A. (s.f.). *Mosaico Musical*. Recuperado el 17 de enero de 2015, de <http://www.buzos.com.mx/revhtml/r590/cancion.html>

- Llull Peñalba, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. Reading images and methodologies in art education. *Arte, individuo y sociedad*(17), 175-204.
- Maceda, E. (s.f.). *El Universal*. Recuperado el 16 de agosto de 2015, de Rescatan obra musical de Esperón: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/8282.html>
- Madera Ferrón, H. (1987). Notas de programa para Jaime Nolla Reyes, el tenor de la Hora Azul. *Jaime Nolla Reyes, el tenor de la Hora Azul*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.
- Madera Ferrón, H. (1989). Ana María Fernández, un reencuentro con la incomparable cancionera del estilo único. *Ana María Fernández*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C.
- Madera Ferrón, H. (1990). Chela Campos... Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.
- Mario Ruiz Armengol . (s.f.). Recuperado el 14 de febrero de 2016, de Excelso Músico Mexicano Orgullosamente Veracruzano: <http://www.mruizarmengol.com/biografia.html>
- Martes de ópera. (s.f.). Recuperado el 12 de agosto de 2015, de Manuel Esperón González: [martesdeopera.org/imagenes/pdf/manuel%20esperon%20pdf.pdf](http://martesdeopera.org/imagenes/pdf/manuel%20esperon%20pdf.pdf)
- Martínez Benavides, O. (s.f.). *Genaro Salinas, la voz de oro de México*. Recuperado el 03 de Octubre de 2014, de <http://genarosalinas.org.mx/biografia/>
- Mateos-Vega, M. (23 de 08 de 2005). Recuperado el 20 de 04 de 2017, de La Jornada: <http://www.jornada.unam.mx/2005/08/23/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>
- Maya, Á. (2013). La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX. En R. T. Miranda, *La música en los siglos XIX y XX* (págs. 81-111). México: CONACULTA.
- MCN *biografias.com*. (s.f.). Recuperado el 17 de 08 de 2016, de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=fleta-miguel-b>
- Medeles Romero, V. M. (2005). El bolero visto desde una perspectiva analítica-musical. En J. A. Chamorro Escalante, *El bolero : historia musical, estructura y discursos performativos : en homenaje a César Portillo de la Luz y Vicente Garrido* (págs. 85-90). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Menéame. (s.f.). Recuperado el 05 de marzo de 2017, de <https://www.meneame.net/story/estudio-mayor-op-10-n-3-tristesse-frederic-chopin>
- Miranda, R. (2013). Identidad y cultura musical en el siglo XIX. En R. Miranda, & A. Tello, *La música en los siglos XIX y XX* (Vol. IV., págs. 15-80). México: CONACULTA.
- Mojica, F. J. (1956). *Yo pecador*. México: Jus.
- Monsiváis, c. (1977). *Amor perdido*. México: Era.
- Monsiváis, C. (1993). Serenata con trío en un cementerio de rockolas. En *Todo lo que usted quería saber sobre Agustín Lara* (págs. 113-120). México: Contenido.
- Morales de la Mora, M. E. (2002). Diferentes apreciaciones del análisis etnomusicológico para el bolero. En (. Jorge Arturo Chamorro Escalante, *El bolero : historia musical, estructura y discursos performativos : en homenaje a César Portillo de la Luz y Vicente Garrido*. (págs. 93-98). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Moreno Rivas, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial Mexicana CONACULTA.

- Musacchio, H. O. (s.f.). *Fondo de cultura económica*. Recuperado el 26 de julio de 2015, de Cuando Di Stefano andaba por México: [http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=14287](http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14287)
- Música en México*. (s.f.). Recuperado el 30 de julio de 2015, de Partituras olvidadas del siglo XX: rescate sinfónico: <http://musicaenmexico.com.mx/partituras-olvidadas-del-siglo-xx-rescate-sinfonico/>
- Música Mexicana de Concierto*. (s.f.). Recuperado el 29 de agosto de 2016, de [http://www.sacm.org.mx/mmc/biografias\\_detalle.asp?id=34](http://www.sacm.org.mx/mmc/biografias_detalle.asp?id=34)
- Naciff, M. (s.f.). *Magazine modernista*. Recuperado el 05 de julio de 2015, de <http://magazine-modernista.com/2009/08/10/octavio-paz-ante-el-romanticismo-y-el-modernismo/>
- Ney, E. (1999). Notas de programa para Alejandro Corona interpreta a Mario Ruiz Armengol. *Alejandro Corona interpreta a Mario Ruiz Armengol*. Global Classics.
- Notas de programa para "Grandes virtuosos de la música, Plácido Domingo". (1982). Drago.
- Orta Velázquez, G. (1966). *Elementos de cultura musical*. México: Textos Universitarios.
- Palapa Quijas, F. (s.f.). *La Jornada en línea*. Recuperado el 07 de enero de 2016, de Murió Manuel Esperón, fecundo compositor del cine nacional: <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/14/cultura/a08n1cul>
- Páramo, J. A. (2005). Notas para Manuel Esperón, su piano, su música, su tiempo. *Manuel Esperón, su piano, su música, su tiempo*. México: Dupart Producciones.
- Pérez Monfort, R. (Dirección). (1991). *La vida en México en el siglo XX. Cuando la sombra de la duda se cruza en el camino (1936-1940)* [Película]. México.
- Podestá Arzubíaga, J. (2007). Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización. (U. A. Prat, Ed.) *Revista de Ciencias Sociales (CI)*(19), 95-117.
- Poe, K. (1996). *Boleros*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional.
- Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018*. (s.f.). Recuperado el 13 de 04 de 2017, de [http://www.cultura.gob.mx/PDF/PECA\\_DOE\\_2014-2018.pdf](http://www.cultura.gob.mx/PDF/PECA_DOE_2014-2018.pdf)
- Robledo, E. (1988). El alegre otoño de Ruiz Armengol. *Contenido*, 75-78.
- Robles Cahero, J. A. (2002). Música mexicana de concierto en el siglo XX, eclecticismo y diversidad. *México en el tiempo*, 38-45.
- Rodríguez Garnica, N. (s.f.). *Excelsior*. Recuperado el 27 de diciembre de 2015, de Manuel Esperón, orgullo mexicano: <http://www.excelsior.com.mx/2011/08/03/funcion/758129>
- Rodríguez, I. (Productor), & Rodríguez, I. (Dirección). (1952). *Del rancho a la televisión* [Película].
- Romeu, G. (2002). El bolero. México: Prodisc.
- Ruvalcaba, E. (1993). *Músico de cortesanas*. México: Planeta.
- Salazar, C. (s.f.). *Youtube*. Recuperado el 14 de febrero de 2016, de Notas para "Sinfonía Bolero, Mario Kuri-Aldana": [https://www.youtube.com/watch?v=vG8cH\\_g1BM](https://www.youtube.com/watch?v=vG8cH_g1BM)
- Sánchez González, A. (s.f.). *La Jornada en línea*. Recuperado el 01 de agosto de 2015, de María Grever, la Madona de la canción: <http://www.jornada.unam.mx/2001/12/16/25aa1esp.html>
- Sánchez, R. V. (2013). La conformación del patrimonio musical de México y la formación de la identidad nacional 1910-1920. El patrimonio popular. En R. y.

- Miranda, *La música en los siglos XIX y XX* (págs. 416-493). México: CONACULTA.
- Santamaría, H. (s.f.). Notas para Homenaje Agustín Lara, Mauro Calderón, tenor. *Homenaje Agustín Lara*. SGP Studios.
- Sareli, J. (2001). *Tango música sin fronteras*. México: Fundación Ingeniero Alejo Peralta y Díaz Ceballos, IBP.
- Scholes, P. A. (1964). *Diccionario Oxford de la Música*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Secretaría de Cultura. (s.f.). Recuperado el 29 de agosto de 2016, de <http://www.cultura.gob.mx/periodismo/autores/detalle/?id=51>
- Secretaría de Educación Pública. (s.f.). Recuperado el 20 de marzo de 2017, de Programas de estudio-Secundaria: <http://www.curriculobasica.sep.gob.mx/index.php/prog-secundaria>
- Secretaría de Educación Pública. (s.f.). Recuperado el 20 de marzo de 2017, de Programa de estudio - Primaria: <http://www.curriculobasica.sep.gob.mx/index.php/index.php/edu-artistica-6>
- Senior González, D. (1942). *Ensayo de una interpretación humanista de la música*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Serna, E. (1993). *Jorge el Bueno, la vida de Jorge Negrete* (Vol. I.). México: Clío.
- Small, C. (1991). *Música. Sociedad. Educación*. México: Alianza Editorial, CONACULTA.
- Sosa, J. O. (2012). *Tiempos de ópera. Crónicas del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris 1918-2011*. México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Distrito Federal.
- Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica. (1988). *Dos siglos de ópera en México* (Vol. I). México: SEP.
- Sosa, José Octavio, Escobedo Mónica. (1988). *Dos siglos de ópera en México* (Vol. II). México: SEP.
- Spence, K. (1979). *Música viva*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Suárez Barnett, A. (s.f.). *Municipio de Nogales*. Recuperado el 09 de enero de 2016, de Don José Arturo Pierson Lorta: <http://www.municipiodenogales.org/pierson.htm>
- Tello, A. (2004). Canciones de hoy y siempre. *México Mío, Eva María Santana*. México: Quinceim Recordings.
- Tello, A. (2006). Los danzones y otras músicas de Arturo Márquez. *El danzón según Márquez*. México: Plan Maaestro.
- Tello, J. (Dirección). (1991). *La vida en México en el siglo XX, Vieja modernidad (1921-1925)* [Película].
- Tierra Adentro. (s.f.). Recuperado el 29 de agosto de 2016, de <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/author/pavel-granados/>
- Torres, J. A. (2004). *Agustín Lara*. México: Tomo.
- Torres, V. F. (2001). El Músico Poeta. En c. Federico Patán, *Ensayo literario mexicano* (págs. 587-606). México: UNAM, Universidad Veracruzana, Aldus.
- UACM. (s.f.). Recuperado el 15 de enero de 2017, de <http://www.uacm.edu.mx/OfertaAcademica/CHyCS/ArteyPatrimonioCultural>
- Valls Gorina, M. (1970). *Aproximación a la música*. Navarra: Biblioteca Básica Salvat.
- Vargas, A. (2014). Notas de programa para XEW, La voz de la América Latina desde México presenta a Toña "La Negra" & Marilú. Peerless MCM.
- Villoro, L. (1990). El sentido de la Historia. En L. V. Carlos Pereyra, *Historia ¿para qué?* (págs. 34-52). México: Siglo XXI.

- Warner, M. (2008). Públicos y contrapúblicos. (U. A. Bellaterra, Ed.) Cerdanyola de Vallés: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona Bellaterra.
- YouTube MX*. (s.f.). Recuperado el 21 de agosto de 2016, de Gonzalo Curiel (1904-1958) : Piano Concerto No. 1 (1948): <https://www.youtube.com/watch?v=fn1aRryeb1Y>
- YouTube MX*. (s.f.). Recuperado el 17 de enero de 2016, de Bola de Nieve - No niegues que me quisiste: <https://www.youtube.com/watch?v=sh0JO51VHTU>
- YouTube MX*. (s.f.). Recuperado el 17 de enero de 2016, de José Alfredo Jiménez No Niegues Que Me Quisiste: <https://www.youtube.com/watch?v=W3EaKRbPsro>
- Zacarías, M. (Dirección). (1932). *Sobre las olas* [Película]. Producciones Miguel Zacarías.
- Zanolli Fabila, B. (1997). *La profesionalización de la enseñanza de la música en México* (Vol. I). México: UNAM.

## Anexo

### *Formato de entrevista*

1. ¿La música popular (la música ciudadana, en especial el bolero romántico) y la música de concierto son dos términos irreconciliables? ¿Por qué?

---

---

---

2. ¿Hay algún punto de intersección (o influencia) entre la música de concierto y la música llamada ciudadana del siglo XX en nuestro país (particularmente en el bolero romántico)? ¿Cuál es?

---

---

---

3. ¿Cuál es el estado actual de la música (de concierto y del bolero romántico) como patrimonio a nivel local?

---

---

---

4. ¿Qué autores (y periodos) son los más socorridos en lo que a influencia clásica se reconocen en la música ciudadana (en especial del bolero romántico)?

---

---

---

5. Como creador (o intérprete) ¿Cómo se refleja la formación académica en el trabajo de un músico de corte popular? ¿El trabajo se ve influido por la formación?

---

---

---

6. ¿Qué aportan los conocimientos académicos a la música popular (especialmente al bolero romántico)?

---

---

---

7. ¿Qué ha hecho que algunas canciones de la música ciudadana se conviertan en piezas de concierto?

---

---

---

Intérpretes con origen en la ópera

Intérprete	Tesitura	Ópera	Autor	Personaje	Fecha (día /mes/ año)	Teatro
Margarita Cueto	Mezzosoprano	La Gioconda	Amilcare Ponchielli	Laura	09/11/1924	Arbeu
		Rigoletto	Giuseppe Verdi	Madalenna	01/04/1925	Arbeu
		Il Trovatore	Giuseppe Verdi	Azucena	12/04/1925	Arbeu
		I Pagliacci	Ruggiero Leoncavallo	Nedda	02/10/1938	Teatro de Bellas Artes
Alfonso Ortíz Tirado	Tenor	Elixir de amor	Gaetano Donizetti	Nemorino	11/11/1928 y 05/05/1929	Iris
		Manon	Jules Massenet	Des Grieux	27/01/1929	Iris
		El Barbero de Sevilla	Gioacchino Rossini	El Conde de Almaviva	17/02/1929	Iris
José Mojica	Tenor	Aida	Giuseppe Verdi	Mensajero	04, 08, 13 y 24/09/ 1917	Arbeu
		Madame Butterfly	Giacomo Puccini	Yamadori	07, 09 y 12/09/1917	Arbeu
		Il Trovatore	Giuseppe Verdi	Ruiz	18, 21 y 28/09/1917	Arbeu
		Lucía de Lammermoor	Gaetano Donizetti	Normanno	09 y 14/10/1917	Arbeu
		La Traviata	Giuseppe Verdi	Gaston	02, 04, 07 y 10/10/1917	Arbeu
		La Favorita	Gaetano Donizetti	Gaspar	25/11/1917	Plaza el Toreo
		L'Amore Dei Tre Re	Italo Montemezzi	Flaminio	21, 24 y 27/11/1917	Arbeu
		Il Trovatore	Giuseppe Verdi	Manrico	(No se especifican día ni mes) 1918	Arbeu
		Aida	Giuseppe Verdi	Radamés	(No se especifican día ni mes) 1918	Arbeu
		Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni	Turiddu	(No se especifican día ni mes) 1918	Arbeu
		I Pagliacci	Ruggiero Leoncavallo	Canio	(No se especifican día ni mes) 1918	Arbeu
		Carmen	Georges Bizet	El Remendado	20/04/1919, 24/04/1919, 02/05/1919 y 26/05/1919	Iris
		Lucia de Lammermoor	Gaetano Donizetti	Normanno	25/04/1919 y 19/05/1919	Iris
		Samson et Dalila	Camille Saint-Saens	Filisteo	26/04/1919	Iris
		I Pagliacci	Ruggiero Leoncavallo	Beppe	29/04/1919, 18 y 20/05/1919	Iris
		Rigoletto	Giuseppe Verdi	Borsa	07,10, 13 y 30 /05/ 1919	Iris
		Andrea Chenier	Umberto Giordano	L'Abate	24/05/1919	Iris
		Otello	Giuseppe Verdi	Roderigo	10/06/1919	Iris
		El Barbero de Sevilla	Gioacchino Rossini	El Conde de Almaviva	29/06/1924	Arbeu
		Manon	Jules Massenet	Des Grieux	22/06/1924	Arbeu
Faust	Charles Gounod	Faust	15/06/1924	Arbeu		
Juan Arvizu	Tenor	Dinorah	Jakob Meyerbeer	No se indica	03/04/1927	Iris
Pedro Vargas	Tenor	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni	Turiddu	30/09/1928	Iris
Josefina Aguilar "La Chacha"	Mezzosoprano	Rigoletto	Giuseppe Verdi	Madalenna	27/07/1927	Iris
		La Gioconda	Amilcare Ponchielli	La ciega	28/08/1927	Iris
		Faust	Charles Gounod	Siebel	11/09/1928	Iris
		Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni	Lola	No se especifica día /06/1928	Iris
		Faust	Charles Gounod	Siebel	09/09/1928	Iris
		Rigoletto	Giuseppe Verdi	Madalenna	03/03/1929	Iris
		Faust	Charles Gounod	Siebel	07/04/1929	Iris
		Rigoletto	Giuseppe Verdi	Madalenna	14/07/1929	Iris

Fuente: Dos siglos de ópera en México, José Octavio Sosa y Mónica Escobedo, SEP, México, 1986 (Vol. I).

Respuestas					
Preguntas	Pavel Granados	Juan Arturo Bremen	Pablo Dueñas	Jorge Córdoba	Francisco Grijalva
1. ¿La música popular (la música ciudadana, en especial el bolero romántico) y la música de concierto son dos términos irreconciliables? ¿Por qué?	No, las categorías todo el tiempo se cruzan. Las gradaciones tienen origen clasista y eurocéntrico.	La música es una y tiene ramas diversas. <b>El bolero y la música de concierto son distintas.</b> Pero pueden cruzarse.	No, tienen varios puntos en común. Sobre Marroquín y Ruiz Armengol se basaron en obras de concierto para sus propias creaciones. Hay tránsito de una categoría a otra a veces por necesidad.	No hay irreconciliables porque no abrevan de las mismas fuentes. Pero pueden cruzarse.	No, toda obra clásica, primero fue popular.
2. ¿Hay algún punto de intersección (o influencia) entre la música de concierto y la música llamada ciudadana del siglo XX en nuestro país (particularmente en el bolero romántico)? ¿Cuál es?	Sí, aunque hay algunas lagunas. Cita el ejemplo de la Habanera o de la teatralidad de los compositores del siglo XIX trasladada a la aportación de Agustín Lara al bolero. Señala la dualidad de Lara (arabab- virtuosismo).	<b>No hay intersección.</b> Pueden hacerse préstamos. La música de concierto tiene un perfil elitista y el bolero no.	Sí, se nota en la trayectoria de los compositores (Ruiz Armengol, Alberto Domínguez y Sabre Marroquín).	No hay intersección, pero sí préstamos.	Sí hay influencia a partir de las danzas francesas (y las derivaciones como la habanera). El bolero es un intercambio.
3. ¿Cuál es el estado actual de la música (de concierto y del bolero romántico) como patrimonio a nivel local?	En las salas de concierto, los recitales muchas veces terminan con canciones populares. Es deseable. Existe una intención de apropiarse del bolero (educación sentimental).	El bolero tiene más arraigo popular. La música de concierto tiene falta de oferta y de demanda.	La música de concierto se percibe como inalcanzable en la percepción de la gente común. El bolero tiene varias líneas. Se retoma en espacios populares. Tiene más arraigo pese a la diversidad musical existente.	El bolero tiene una difusión mayor gracias a la radio. Los medios han beneficiado a la música de concierto. Pero, no del mismo modo. La finalidad de esta es formativa y no mercadológica.	Hay analfabetismo musical. El poder de los medios de comunicación es limitante. Al volverse comercial, la música pierde calidad.
4. ¿Qué autores (y periodos) son los más socorridos en lo que a influencia clásica se reconocen en la música ciudadana (en especial del bolero romántico)?	El Romanticismo (de Schumann y Chopin). Se transmitían en la radio obras clásicas muy popularizables. Chávez y Revueltas tocaron sus conciertos en la XEW.	No identifica a alguno. Su contacto con el bolero es meramente fortuito. Los espacios están muy separados, aunque considera los ejemplos de Kur-Aldana y Eugenio Toussaint (como dos autores que retomaron formas populares).	Hubo una gran producción y competencia. Señala que Hilos de Plata de Alberto Domínguez tiene la línea melódica de "El Amigo Fritz" de Mascagni.	Los románticos Tchaikovsky y Rachmaninoff más Debussy en el impresionismo.	Lo plantea por líneas paralelas (F. Schubert- Agustín Lara). Ejemplifica con Ruiz Armengol, Gonzalo Curiel y María Grever como autores que abrevaron de la música de concierto.
5. Como creador (o intérprete) ¿Cómo se refleja la formación académica en el trabajo de un músico de corte popular? ¿El trabajo se ve influido por la formación?	Son excepcionales los autores con formación académica (Esparza Oteo, Gabriel Ruiz, Curiel y Federico Bahena).	Sí, definitivamente existe el talento innato. Pero influye y ayuda a tener más herramientas la formación académica.	Ejemplifica con Gabriel Ruiz (arreglos de calidad superior) y con Federico Bahena (compensación popular, como conocimiento detallado de la forma) y Ruiz Armengol (por la tendencia hacia la música de concierto).	Con nivel académico puede desarrollarse un mejor nivel interpretativo.	Si se ve influido porque hay más herramientas. La armonía de Curiel, por ejemplo, era más compleja que la de Lara.
6. ¿Qué aportan los conocimientos académicos a la música popular (especialmente al bolero romántico)?	A veces puede empobrecer porque la riqueza del bolero radica en el equilibrio (música clásica-música cubana-jazz). Si no se conserva el equilibrio, se pierde la esencia.	Se respondió con la pregunta anterior.	Se respondió con la pregunta anterior.	Se respondió con la pregunta anterior.	Se respondió con la pregunta anterior.
7. ¿Qué ha hecho que algunas canciones de la música ciudadana se conviertan en piezas de concierto?	Su arraigo entre la gente. Lo llama <i>demagogía</i> en algún sentido. Su gran popularidad.	Canciones de Lara como <i>son capitalizadas</i> por cantantes académicos por su calidad. Pero no son, ni serán canciones de concierto.	En primer lugar su popularidad. Los arreglos sinfónicos les proveen un certificado de calidad.	Puede ser un asunto generacional porque formaba parte de lo que cantaban los padres o los abuelos.	El equilibrio formal. <i>Gramada</i> puede cantarse junto a piezas de Gabriel Fauré, por ejemplo.

\*Fuente: entrevistas realizadas entre el 05 y 21 de julio de 2016.