



Diálogos Revista Electrónica de Historia

ISSN: 1409-469X

Escuela de Historia. Universidad de Costa Rica

Cruz Carvajal, Cristina
La búsqueda de la identidad musical en el México
posrevolucionario de los ritmos regionales a los nacionales
Diálogos Revista Electrónica de Historia, vol. 20, núm. 1, 2019, Enero-Junio, pp. 78-93
Escuela de Historia. Universidad de Costa Rica

DOI: 10.15517/dre.v20i1.33024

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43959708005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD MUSICAL EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO DE LOS RITMOS REGIONALES A LOS NACIONALES

Cristina Cruz Carvajal

Resumen

El presente artículo aborda el periodo del México posrevolucionario (1920-1940), donde se experimenta por primera vez una situación de relativa estabilidad. Eso provoca que quienes se encuentran en el poder busquen, en coordinación con la población de la nación, un estilo musical que identifique a México en el ámbito internacional. Así como a España lo identifica el flamenco, o a Argentina el tango, en México se elige a la música de mariachi, o ranchera como la que sea reconocida en el exterior. En el ámbito interno, esto provocó una disputa, ya que el país es muy diverso, y varios estilos regionales entraron en conflicto. Por ello, desde el estado se generó el movimiento nacionalista, que motivó a una caracterización interna, dada la diversidad cultural en las regiones de la República Mexicana, así como un sentimiento de identificación hacia lo que comienza a significar México. Así, este artículo presenta, desde una perspectiva histórica, a través de la investigación en diversas fuentes, cómo es que en México se generó esa identidad musical que aún tiene repercusiones y alcances en la actualidad.

Palabras claves: nacionalismo, música ranchera, diversidad, élites, población, mariachi, Revolución Mexicana, hegemonía.

Fecha de recepción: 17 de abril de 2018 • Fecha de aceptación: 17 de octubre de 2018

- Cristina Cruz Carvajal • Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- Av. San Claudio y 22 Sur, Ciudad Universitaria, Col. San Manuel, C.P. 72570.
- Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT, Nivel C. Es doctora en Sociología por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es maestra y licenciada en Historia por la misma universidad. Ha sido autora de diversos artículos, participante en varios proyectos de investigación y eventos relacionados a Historia Cultural e Historia de México siglo XX, así como a Estudios Migratorios las cuales son sus líneas de investigación. Actualmente se desempeña como profesora en la Licenciatura en Relaciones Internacionales de la BUAP.
- Contacto: Teléfono: +52(222) 2295500 ext. 7727.
- Correo electrónico: criscruz558@hotmail.com



THE SEARCH FOR MUSICAL IDENTITY IN POSTVOLVING MEXICO. FROM THE REGIONAL TO THE NATIONAL RHYTHMS

Abstract

This article deals with the period of the Post-revolutionary Mexico (1920-1940), where a situation of relative stability is experienced for the first time, causing that those in power sought, in coordination with the population of the nation, a musical style that identified Mexico in the international arena. Just as Spain is identified by flamenco, or Argentina by tango, Mexico is known by its mariachi music, or ranchera. Internally, this caused a dispute, since the country is very diverse, and several regional styles clash. For this reason, the emergence of nationalism is generated from the state, which motivated an internal characterization as well as a sense of identification towards what begins to mean Mexico. Thus, the present communication presents, from a historical perspective and through research of diverse sources, how the musical identity generated in Mexico still has repercussions today.

Keywords: nationalism, ranchera music, diversity, elites, population, mariachi, Mexican Revolution, hegemony.

INTRODUCCIÓN

Históricamente, México ha pasado por situaciones inestables, derivadas de procesos políticos, sociales y económicos. Desde la conquista hasta el siglo XX, la mala administración, la pobreza, el lento crecimiento, los conflictos internos y externos dificultaron que se creara una identidad de lo que significa ser mexicano, y por ello, no se establecieron las bases de lo que identifica a México, tanto en otros países, como entre los estados que conforman la República Mexicana.

La diversidad cultural del país tendió a hacer difícil el surgimiento de la identidad del mexicano. Piense el lector en cómo en la actualidad concibe a una persona del norte; cómo concibe a alguien del centro, del sur, o del sureste de México, pues presentan amplias diferencias a pesar de formar parte de la misma nación. Las bases de la diversidad cultural de México provienen del pasado prehispánico, comenzando a manifestarse durante el periodo virreinal. Para el siglo XIX, es evidente que México manifiesta esta heterogeneidad nacional en acentos al hablar, en elementos gastronómicos, en vestimentas típicas, en costumbres y tradiciones, que suelen variar hoy en día incluso en cada uno de los treinta y dos estados de la República Mexicana. Así es que México, en cuestiones musicales, también presenta diversidad en ritmos, instrumentos, prácticas, etc. También piense el lector en la forma en que se concibe al mexicano en el presente. Esa misma diversidad, tan variada en los elementos anteriormente mencionados que competen para el presente texto, obstaculizó la formación de una identidad a nivel nacional.

Sin embargo, esta falta de identidad, afectada por la enorme diversidad, también se expresó en lo musical. Los distintos estilos musicales que se manifiestan en el país se enfrentaron al obstáculo de la definición de identidad a nivel nacional. Fueron las élites quienes desde años antes al movimiento de independencia comenzaron a legitimar, como lo muestra la siguiente cita:

Cuando los historiadores de la música mexicana se refieren a los inicios de la música popular mexicana, se remiten por unanimidad al año 1785 como la primera aparición pública y notoria de los famosos “sonecitos del país” durante el virreinato de don Fernando de Gálvez, o sea, 24 años antes del grito de Dolores (...) Según relata Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México*, en el Gran Teatro Coliseo de la Metrópoli las autoridades se vieron obligadas a acceder a una petición general: incluir al lado de las tonadillas españolas, los populares “sonecitos del país”. Gracias al anhelado permiso, aquel público, ávido de escuchar música propia, pudo disfrutar con su dotación habitual de violines, arpa, mandolones, salterios y guitarrones, la música que desde hacía más un siglo ocupaba el primer lugar en las preferencias de los nacidos en el país. La afición por aquellos cantos y bailes había simbolizado por largo tiempo una actitud independentista, y así lo consideraban los comerciantes, terratenientes y la nobleza criolla. Los más alarmantes sucesos apuntalaban sus temores: los brotes independentistas se sucedían unos a otros, los levantamientos y sublevaciones en Nayarit, Santa Fe y el célebre complot de los Machetes de Orizaba eran el preludio de una revolución general (Moreno Rivas, 1979, p. 79).

Poco a poco, comenzó en México la aceptación de la música popular. De acuerdo con Nettl (1985, p. 16), desde mucho tiempo atrás ha tenido amplia aceptación la idea de que la música folklórica está estrechamente asociada con un pueblo, una nación o una cultura. En algunas lenguas, “música folklórica” y “música nacional” se dicen de una misma manera. Ese concepto popular se sitúa completamente en el extremo opuesto del que considera que la música es un “lenguaje universal”. Bajo el concepto de unir nación y estilo musical subyace la idea de que la música folklórica de una nación debe reflejar de algún modo las características internas de su cultura, los aspectos esenciales de su vida emocional, su propio yo.

DEL PORFIRIATO A LA POSREVOLUCIÓN

Las bases de la identidad a través de la música mexicana, de acuerdo con especialistas, y con estudios propios, se pueden encontrar en el periodo conocido como Porfiriato (1876-1911). En esos años, México pasó a una relativa estabilidad derivada de la represión que instauró el presidente Porfirio Díaz. En ese largo gobierno, Díaz buscó las formas de establecer lazos comerciales y de reconocimiento internacional, principalmente con Estados Unidos, justamente porque se estaba logrando llevar a cabo cierto equilibrio, aunque basado en la represión. En 1904, se trataron de buscar elementos de identificación, ya que en ese año México participó con un pabellón en la Exposición Universal de San Luis (Louisiana Purchase Exposition). De acuerdo a diversos historiadores y especialistas en cultura mexicana, el presidente Díaz y sus allegados tuvieron la dificultad de elegir lo que representaría a México, dada su diversidad, pero también el poco crecimiento que para esos años presenciaba el país. El mismo término de artesanía era visto de manera distinta en esos años, ya que en ese momento las artesanías eran objetos de uso cotidiano, aunque finalmente se presentaron en la Exposición. A partir de ese año, es posible sentar las bases de la búsqueda de la identificación de México.

El porfiriato provocó y significó el ingreso de México a la modernidad del siglo XX. Por ello, las escuelas de música trataron de imitar las corrientes del Viejo Mundo, cuyo fin era el fortalecimiento del desarrollo cultural de la clase alta mexicana. Cabe mencionar que las escuelas de música siguieron el camino de dirigirse hacia las corrientes europeas, dado que el presidente Díaz tenía predilección por la cultura francesa; de ahí que las clases altas del país tendieran a repetir estos gustos, que hasta en música se manifestaron con los valeses, por ejemplo.

En 1901, el pianista y compositor Miguel Lerdo de Tejada, hombre extremadamente inquieto y emprendedor, fundó su Orquesta Típica y vistió de charros a sus músicos para distinguirlos de quienes solo interpretaban música europea. Sin embargo, la tendencia imperante era tan fuerte que ni el mismo Lerdo de Tejada logró escapar de ella. Los músicos-charros causaban admiración, pero de sus instrumentos seguía fluyendo música de estilo europeo. El propio Lerdo compuso muchas canciones (Perjura, la más popular de ellas) en las cuales, la calidad es tan elevada

como obvia su inspiración europeizante. Paradójicamente, aún en los momentos del mexicanismo más provocador y recalcitrante, y a pesar del rechazo abierto a las influencias europeas –tantas veces declarado por Chávez o Revueltas–, la música mexicana no salía fuera del ámbito de la música occidental:

Vais a ver cuánta china poblana y qué número de charros de utilería. Será preciso pedir alquilados los trajes de Miguel Lerdo. Se van a acabar las lentejuelas de la capital, pero no importa [...] “La Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada –a quien hace referencia la cita– se distinguía por el atuendo charro de sus integrantes y fue muy común en la época que se encargara de recibir con su música a los diplomáticos extranjeros, como representación de “lo típicamente mexicano”. (Carreño King, 2000, p. 21)

Las fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia fueron pretexto para dar vuelo a los aires nacionalistas y se convirtieron en una de las expresiones oficiales más significativas de esta búsqueda de definiciones de “lo mexicano”. En los círculos oficiales e intelectuales, en la prensa y en el teatro, se hicieron referencias constantes a esta búsqueda simbólica de la nacionalidad mexicana. Mientras los charros y las chinas se consolidaron como los estereotipos capaces de identificar a todo el país, conformándose como estereotipos nacionales, las tehuanas y los tarascos apelaron a la cultura popular de localidades un tanto más limitadas, por lo que podrían ser considerados como estereotipos regionales. Sin embargo, todos en su conjunto eran capaces de integrarse como elementos centrales del “alma nacional”, ya que representaban al actor y destinatario fundamental de la obra del nacionalismo cultural: el pueblo.

En México fueron determinantes las expectativas creadas por la Revolución Mexicana, la revaloración del arte indígena o prehispánico, el fermento de la nueva creación plástica nacional y la inclinación estatal hacia la socialización de la cultura y la educación. Sin embargo, la Revolución Mexicana frenó esta búsqueda de identidad musical. A pesar de ello, la inestabilidad estructural que generó el movimiento armado, creó elementos que poco a poco fueron definiendo lo que es y lo que era México. A través de imágenes y de fotografías, de grabados, de caricatura política, de la prensa, y hasta de los corridos, se fue creando la base de lo que significaba culturalmente el país. De aquí es posible reflexionar sobre cómo estos elementos basados en la Revolución siguen permeando hasta la actualidad. Uno de ellos deriva de la figura del charro:

El charro forma el centro de este universo. Él entretiene al público con su cantar prolongar y guitarra jugar, su traje elegante, y sus charrerías espectaculares. El charro es enseguida machista y elegante. Él mantiene equilibrio aristocrático y esplendor mientras va desplegando habilidades ecuestres finamente afiladas que a menudo requieren la gran fuerza. Su traje típico incluye pantalones detalladamente bordados y chaqueta, una camisa formal, botas de cuero finas con las espuelas, y sombreros elegantes, ancho-rebosados. Además, él también aventaja a la guitarra jugando y cantando. Un gran mujeriego también, el charro en la comedia ranchera da una serenata a menudo a su querida con las canciones mexicanas románticas más populares (Doremus, 2001, pp. 127-128).

Como se evidenció anteriormente, el mestizaje musical se muestra desde el siglo XIX. Como claro ejemplo están las bandas musicales, que fueron influenciadas por ritmos europeos y estadounidenses, e instrumentos extranjeros. Entre las canciones más conocidas de las bandas y orquestas se encuentra “Dios Nunca Muere” de Macedonio Alcalá, y “Cielito Lindo” compuesta por Quirino Mendoza y Cortés. Embistiendo las reglas porfirianas de represión sexual, jerarquía social y exclusión, la Revolución fue una movilización cultural, estética y erótica de enormes proporciones y consecuencias. En la Revolución, las bandas de música eran esenciales para celebrar la victoria, con canciones como “Jesusita en Chihuahua”, que era una de las preferidas de Pancho Villa para la pelea.

De 1910 a 1920 se dio la revolución armada; luego sigue el ciclo largo en historiografía sobre la Revolución Mexicana, que va de 1920 a 1940. Paralela a ellas se dio otra gran revolución, pero en este caso fue de tipo cultural. En suma, durante los años veinte y treinta se descubrió una relación entre mercado y cultura que funcionaba en ambas direcciones. Así, la Revolución Mexicana fue el movimiento que llevó a la nación de un orden a otro, ya que en materia musical fue la que inspiró himnos, corridos, cantos nacionalistas, etc., lo que dio lugar a que grandes compositores desarrollaran sus dones y plasmaran en papel nueva música en una época en la que se comenzaban a dar cambios en el sistema político de México.

De este periodo es cuando surgen los primeros atisbos en torno al nacionalismo mexicano, surgido, como sostiene Benedict Anderson, a partir de un modelo hegemónico de organización y de control social. Aquí, el Estado-nación, que había pasado por múltiples procesos históricos que fueron y que irán formando a México, trasladará formas de desenvolvimiento cultural que la población poco a poco irá adoptando, en donde el país mostrará aspectos que lo identificarán como único.

Después del proceso de la Revolución, comienza una relativa estabilidad en México, que también va a ser estructural. En el país hubo y se “...muestra una especie de renacimiento asociado siempre al nacionalismo y a la resistencia en contra de la presencia cultural de la lengua inglesa y la cultura norteamericana anglosajona” (García de León, 2002, p. 177). La música se convierte entonces en la parte testimonial de las historias acumuladas, y es como el eco de la gran historia: la que aparece allí en fulgores de imágenes sin tiempo. Por su parte, el Caribe se esfuerza entonces por recobrar su identidad, los fragmentos dispersos de cuando su unidad estalló rota en pedazos, dejando al descubierto indicios vivos a la vista, vestigios materializados en ritmos, instrumentos y mentalidades poéticas. El Caribe va a influenciar a México a través de la música, al tiempo que nuestro país comienza a explorar su diversidad musical (García de León, 2002, p. 87).

Por los años en que Anna Pavlova vino a México, es decir, ya entrado el siglo XX [enero de 1919] aún primaba, en los círculos “cultos” del país, el desprecio por lo propio, lo que aflora de manera singular en las críticas y reseñas periodísticas de la época, a través del hecho, prácticamente insustancial, de un jarabe mexicano, bailado por la gran Pavlova” (Lavalle, 1988, p. 59).

Ella decidió utilizar en sus presentaciones el género mexicano (conocido como los jarabes o la música ranchera, la música propiamente mexicana) tal vez por el homenaje que le realizaron las tiples mexicanas en su caluroso recibimiento. Ahí Anna Pavlova conoció la música nacional, y se interesó por el jarabe.

En el año 1921, el general Álvaro Obregón, uno de los jefes de la revolución, fue electo Presidente de México. Era un hombre de visión y planeaba enfrentarse a los importantes problemas nacionales, al mismo tiempo que buscaba continuar con la exaltación nacionalista (Archivo General de la Nación, Ramo Presidentes Pascual Ortiz Rubio, Expediente 99/1393), él es quien empieza a llevar a cabo cambios que beneficiaron tanto a su imagen, como al país. Por primera vez en la historia, México dedicó un enorme presupuesto para educación pública, y un hombre de gran calibre como José Vasconcelos fue nombrado Secretario. Él atacó los problemas básicos de la educación, y no se olvidó de atender las cuestiones culturales de mayor altura. Un grupo de pintores, entre los que estaban algunos de los mejores –José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera—dispusieron de las paredes de los edificios públicos para la pintura mural. Los pintores proclamaron que su propósito era pintar para el pueblo. Por su lado, los músicos continuaron su actividad, que fue reconocida incluso en el extranjero.

También es importante mencionar que la música constituía una función muy importante dentro de la sociedad: no solo cumplía con su papel de cohesión nacional, de entretenimiento y baile, sino que muchas veces era ofrecida como regalo a los presidentes, como el siguiente ejemplo, unos sones dedicados a Pascual Ortiz Rubio, en épocas cuando los presidentes recibían correspondencia afectuosa y peticiones de parte de los ciudadanos.

Si bien durante la década de los años veinte, el nacionalismo, por lo general, apela a una etiqueta que utiliza el Estado y que acríticamente aceptamos al utilizar también acríticamente el lenguaje que se nos impone. El caso del llamado nacionalismo musical en México, cuyos momentos más relevantes podrían ubicarse entre los años veinte y cincuenta del presente siglo, no ha sido la excepción. Mucho se ha escrito e inventado sobre ese movimiento musical que sin duda le ha dado una imagen particular a México en la historia de las músicas universales. Pero también mucho de lo dicho en torno suyo ha servido para atrapar a determinados músicos y ciertas expresiones musicales a partir de parámetros preestablecidos, tal como si se tratara de sujetar talentos y formas con una camisa de fuerza.

EL SURGIMIENTO DEL NACIONALISMO MEXICANO

El proceso de reconstrucción y consolidación del nuevo Estado posrevolucionario estuvo acompañado de una fuerte tónica nacionalista que tuvo expresiones en los diferentes espacios de la vida del país. El nacionalismo fue eje discursivo de los proyectos revolucionarios, como fue justificación de las rebeliones armadas que se vivieron en el periodo; fue argumento de muchas de las proposiciones

artísticas y culturales, como fue expresión de los espacios populares. El nacionalismo cultural —o los nacionalismos culturales— que se vivieron a partir de 1920 produjeron un amplio catálogo de símbolos y mitos que intentaron inventar “lo mexicano”, “lo propio”. Esta búsqueda de los valores nacionales, una búsqueda de identidad, intentó ser resuelta a través de identificaciones visuales: el muralismo fue uno de los principales experimentos.

“La primera Misión Cultural de la Secretaría de Educación Pública se desarrolló en 1923 por iniciativa del ministro José Vasconcelos y con la asesoría de Gabriela Mistral. Desde entonces, se enlistaba dentro del personal a un profesor “... de canciones populares y orfeones...” (Santiago Sierra, 1973, p. 15). De este modo, y como se observa, a mediano plazo la música tuvo una importancia dominante a partir de que José Vasconcelos, primer secretario de educación y también responsable del lanzamiento del movimiento cultural nacionalista en su periodo al fungir como secretario, promovió la estética de la cultura mexicana; así, la elaboración de un repertorio de música nacional va a interesar no solo a los compositores clásicos o de arte como Julián Carrillo, Manuel M. Ponce y Carlos Chávez —por citar algunos— sino a otros músicos provincianos quienes se iniciaban tocando en las orquestas de su localidad, y eran poseedores de una expresión artística local.

Con Álvaro Obregón es con quien se sientan las bases del nacionalismo mexicano. Esta búsqueda se va a extender en el Maximato, hasta con el presidente Manuel Ávila Camacho, quien durante su gobierno también ayuda a desenvolver elementos nacionalistas a través de la música, y del cine. En los años de ese gobierno (1940-1946) destaca la música clásica nacionalista, con Pablo Moncayo y Carlos Chávez, principalmente. Sin embargo, es Obregón quien sienta estas bases. Con él se conmemora por primera vez la Revolución Mexicana. Según el historiador Alan Knight, en esos años, como incluso pasa en la actualidad, no se sabía qué se conmemoraba. Obregón se convirtió en el presidente cuyo gobierno comienza a llevar actos que hasta hoy en día se siguen llevando a cabo, como las ceremonias escolares o las conmemoraciones de fechas importantes, como forma de identificación en México, así como de reconocimiento del pasado histórico. En ese gobierno es cuando se trata de retomar lo indígena, lo rural, el campo, a pesar de que el país comenzaba a pasar por una etapa de crecimiento hacia procesos de urbanización. Ese nacionalismo, esa búsqueda de identidad sirvió para cohesionar a la población, después de la lucha armada, que fracturó al país por causas tan diversas: desde lo económico, hasta la gran cantidad de grupos armados.

De acuerdo a: “El oficio de un compositor, Joaquín Gutiérrez Heras”

—¿Qué caracterizó al nacionalismo mexicano?

—Lo mismo que caracterizó al nacionalismo en otros países. El uso del material folclórico existente —melodías, ritmos, instrumentos— en forma de simples arreglos o, en el mejor de los casos, como un punto de partida para creaciones más abstractas. Afortunadamente, nuestro nacionalismo musical no se convirtió en una estética oficial compulsiva como el stalinismo, con todo y que el Huapango de Moncayo o la Sinfonía India de Chávez se hicieron prácticamente obligatorios en los actos oficiales.

Podría pensarse que nuestro nacionalismo está muy ligado al idealismo revolucionario de aquella época, pero hubo más músicos como Bernal Jiménez que siendo nacionalistas, tenían ideas políticas sumamente conservadoras” (García Bonilla, 2001, p. 59).

A partir de los años veinte, se trató también de que México ganara reconocimiento internacional. Anteriormente, se enunció que con Porfirio Díaz, el estado pasa por un proceso de fortalecimiento a través de la relación con distintos países, principalmente con Estados Unidos. A partir de esta década, se trata de que México, no sólo sea reconocido en torno a crecimiento, comercio, economía, política, etc., sino también en el ámbito cultural. Es después de la Primera Guerra Mundial cuando México amplía sus relaciones exteriores, y trata de establecer fuertes principios en torno a política exterior, que incluyen lo referente a la cultura, en este caso, a la música.

Al respecto, debemos considerar que muchos de los gustos y decisiones de los presidentes, terminan afectando al resto de la población. A Obregón le interesaba la música, y entre la diversidad musical de México, le atraía el mariachi. Para esto, hay que considerar la riqueza cultural de México, que varía enormemente por estados y por regiones; así como el país es muy diverso hasta en acentos, también lo es en el ámbito musical. En el sureste encontramos la trova yucateca; en el bajío, la música ranchera; se encuentran tipos distintos en el norte, en el sur, por lo cual invitamos al lector a escuchar estos distintos estilos. Cabe mencionar que México se encuentra dividido en ocho regiones: Noroeste, Noreste, Occidente, Oriente, Centronorte, Centrosur, Suroeste y Sureste. Esta división deriva de factores físicos-naturales e histórico-culturales.

De ahí que las jaranas, sones, fandangos, huapangos, danzones, corridos, trovas, estilos regionales, mostraran la diversidad musical de México, que incluso toman influencias extranjeras, como las de Cuba o el Caribe. El término de región, entonces, nace de los antecedentes históricos y culturales, como sostiene Bonfil Batalla (1973), donde los pobladores de determinada área territorial afrontaron circunstancias similares; de ahí sus estilos de vida peculiares que los identifican, pero también que los distinguen del resto de la población.

De esa diversidad surgen enormes diferencias en torno a lo musical, en ritmos, instrumentos y estilos, por lo que había que elegir algo que identificara a toda la nación. Como a Obregón le gustaba la música de mariachi, se elige este estilo musical como el representativo de la nación. Por su parte, la Revolución Mexicana, que se institucionaliza con este presidente, también va a influenciar la búsqueda de identidad de lo mexicano. Cabe mencionar que el traje que actualmente conocemos como de mariachi era similar al de la policía rural; incluso el sombrero es un elemento que se refería al campo, a lo rural. Hasta Emiliano Zapata utilizó como parte de su indumentaria vestimenta similar a la que ahora es de mariachi.

El gobierno de Obregón es en donde la política, la sociedad, y la economía son relativamente estables, donde se siente la necesidad de que algo identifique a México en diversos elementos, hasta en lo musical. Para esos años a España ya lo identificaba

el flamenco, y a Argentina el tango, pero México todavía no tenía un estilo identitario en el ámbito internacional. De ahí, y por los gustos personales del presidente antes mencionados, es que se elige al mariachi como el estilo representativo.

De acuerdo con Carlos Monsiváis (1989), por acuerdo de millones de personas fue aceptado, pero no tuvo un desarrollo ligero, sino que, en el caso mexicano, fue manejado por las élites intelectuales, de cineastas, músicos y compositores. Este estilo musical mexicano tuvo gran aceptación por la difusión en los medios de comunicación. El género ranchero todavía era del gusto de los “cosmopolitas” capitalinos, sobre todo, naturalmente, entre las familias de origen provinciano, que conformaban un buen porcentaje del total de las que habitaban en la ciudad. La malograda y grande Lucha Reyes, quien se suicidó precisamente en 1944, ocupaba un lugar preeminente entre las intérpretes de la música vernácula. Además de ella, el público aficionado escuchaba en presentaciones personales o en acetatos, cuya industria cobraba impulso, a gente como Los Hermanos Huesca, Los Tariácuri, Tata Nacho, Pepe Guízar, Jorge Negrete y al trío de Los Calaveras, entre otros.

De acuerdo al mismo Monsiváis, la canción ranchera es el gran golpe de una metafísica para las masas: allí está algo que sostiene reacciones y convulsiones ajenas al ámbito de la ciudad, o mejor, ajenas a cualquier ámbito concreto, ligadas a lo eterno, a la razón de ser profunda de la nacionalidad que se desdobra en la leyenda de la fiesta y se transfigura entre copa y copa, la canción ranchera elige el estilo y la calidad de las emociones al alcance de su auditorio y opta por aquellas inscritas en la idea de “rancho”.

La música ranchera presencié un fuerte desarrollo. Si la canción ranchera era bravía, se acompañaba de trompetas; si era romántica, de cuerdas y guitarras. Las canciones regionales cumplían con una doble función: “...sicológicamente otorgaba a los millones de provincianos recién avecindados en el Distrito Federal (hoy Ciudad de México) una posibilidad de identificación con estilos de canciones regionales. Comercialmente, esta añoranza campirana bien explotada, proporcionaba a los productores de películas la certeza de un taquillazo millonario si se empleaban las fórmulas y las dosis exactas de canciones de influencia regional” (Moreno Rivas, 1979, p. 16).

En el proceso de búsqueda de aquellos símbolos que sintetizaran y representaran “lo nacional”, “lo mexicano”, se comenzó por exaltar los valores regionales, las artesanías, los trajes típicos, el lenguaje popular, las canciones, el pasado prehispánico, etcétera. Sin embargo, poco a poco, los elementos característicos del centro-occidente de México y, específicamente, de la región tapatía, se impusieron como los rasgos típicos de identificación nacional sobre los otros elementos que ofrecía el repertorio nacionalista. La figura del charro acompañado de su china poblana apareció entonces como un clásico recurso para hacer referencia de lo mexicano.

Es claro que para principios de la década de los veinte la figura del charro comenzaba a imponerse como un estereotipo de “lo mexicano”, y su presencia, cada vez más recurrente en los actos organizados por el gobierno, nos habla, por lo pronto, de una intención cohesionadora del grupo gobernante en aras de las aspiraciones centralistas del Estado nacional (Carreño King, 2000, p. 23).

De esta manera, la pluralidad étnica y regional del país era reducida, a través del estereotipo, a un molde determinado. En este sentido, Roger Bartra dice: “La idea de que existe un sujeto único de la historia nacional —el mexicano— es una poderosa ilusión cohesionadora, su versión estructuralista o funcionalista, que piensa menos en el mexicano como sujeto y más en una textura específica, —lo mexicano—, forma parte igualmente de los procesos culturales de la legitimación del Estado moderno” (1987, p. 22).

Además, dentro de la construcción del estado-nación, durante la década del 20 y hasta la década del 40, México tuvo, cultural y estéticamente, una fuerza tal que llevó al estado a una identificación cultural, no importaba a qué clase social se pertenecía, porque aunque hubo una forma distinta de percibir las cosas, en la práctica hubo un nivel de sensibilidad que de algún modo identificó a un grupo social; en este caso, fue a la mujer. Y aunque fue otro tipo de simbolismo el que creó el Estado Mexicano con el escudo y el águila nacional para construir un estado fuerte, para equiparlo con la Virgen de Guadalupe que es, por el lado religioso, lo más fuerte para el mexicano de ese tiempo, logran unificar a un estado-nación en construcción.

Pero es evidente que en México hay una gran producción y recepción musical; así, basándonos en esta riqueza, refiriéndonos a la producción en las regiones, siguiendo el camino costero del golfo de México, por Yucatán y Tabasco hasta ingresar tierra adentro vía Veracruz, el danzón no siempre fue bien visto por todas nuestras clases sociales, y durante muchos años se lo asociaron con las clases más bajas. En Veracruz debió ocurrir la primera gran aceptación, y la forma en que el danzón se aclimató allí evoca todavía la estructura, el modo de baile y la instrumentación cubanos. Esta afirmación nos lleva a reflexionar no sólo en la creación musical de estilos propiamente mexicanos, sino de la introducción de ritmos extranjeros, como el danzón, precisamente, y el bolero.

Fueron muchos los factores que canalizaron el nacionalismo musical, donde es importante mencionar el avance tecnológico que provocó un nuevo disfrute musical así como nuevos gustos, nuevas sensibilidades. El Estado formó parte de estos procesos en direcciones nacionalistas. Así, es posible mencionar que el nacionalismo musical fue un movimiento de mestizaje, que implicó una mezcla musical referente a estilos, instrumentos, etc. De los años veinte a los treinta, la música unió a una nación severamente dividida. La música, de hecho, fue la forjadora de la nación, como lo refiere Monsiváis en *Mexican Postcards* (1997), y esto se extendió a otros géneros. La música, a través de la educación en las escuelas, atrajo la imaginación de muchos niños, que tenían que memorizar fechas, y aprender a bailar el jarabe tapatío. El nacionalismo no empezó en la Revolución Mexicana, sino que va desde el siglo XVIII. Y no solo es de México, sino que se mezcla con estilos musicales de Cuba y Estados Unidos, por ejemplo. De los 20's a los 50's se mezclaron tanto, que es difícil reconocerlos. Y el cine, la radio, las grabaciones, hicieron que la música madurara en todos los niveles, ya que estos fueron los medios para su difusión.

Al igual que las Bellas Artes, que han sido parte esencial de la cultura de todas las naciones, del mismo modo ocurre con la música, que ha logrado a través de los tiempos transmitir y crear hermosas canciones que, acompañadas de armonía, dan vida a las palabras, logran manifestar sentimientos y emociones, y de algún modo, logran proveer de identidad a un país. Es posible mencionar que en México a través de los diferentes acontecimientos sociales, políticos y económicos, se ha logrado forjar una música propia, que es mezcla de otros géneros de otras partes del mundo.

LA DIVERSIDAD MUSICAL DE MÉXICO

A finales de 1934 (el 1º de diciembre), Lázaro Cárdenas asumió la Presidencia de la República Mexicana, de tal manera que 1935 fue el primer año de la política cardenista, que modificaría el artículo tercero constitucional indicando que “La educación que imparta el Estado será socialista...”. En ese tiempo, las Misiones Culturales incluían un Jefe de Misión, un Organizador Rural, una Organizadora Rural, una Enfermera Partera, un Profesor de Música y Canto, un Maestro de Artes Plásticas y un Mecánico Operador de Cine. Las tareas del Maestro de Música consistían, entre otras, en organizar festivales, enseñar “...a los maestros corridos y sones adecuados para los gustos del campo...” y “...recoger música folklórica que envía[ba] para su estudio y difusión a la Secretaría [de Educación Pública]” (Jáuregui, 2001, p. 33).

El nacionalismo era el rostro oficial de la música mexicana. La composición de los programas organizados en 1940 para el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York –en su mayor parte piezas de exhibición de nuestras idiosincrasias sonoro-regionales– describe con claridad las nuevas tendencias nacionalistas: Sones de mariachi, en arreglo para orquesta de Blas Galindo, “Corridos Mexicanos” de Michoacán, en arreglo para coro y orquesta de Vicente T. Mendoza, la Obertura Republicana de Carlos Chávez, huapangos de Veracruz instrumentados por Baqueiro Fóster y música yaqui de Sonora, en arreglo de Luis Sandí. La música se tornaba emblemática y designaba el motivo popular como portador de atributos de la nación. A la consolidación de la Revolución y la modernización de los gobiernos emanados de ella correspondía una música abiertamente optimista y de fácil comprensión. Dos obras características de esa tendencia fueron las dos piezas más conocidas del “Grupo de los cuatro”, Sones de mariachi (1940), de Blas Galindo y Huapango (1941), de José Pablo Moncayo. Verdaderas piezas de himno que exaltan la alegría, simplicidad, nobleza y energía de lo popular mexicano, identificándose de paso con la línea oficial de la cultura en el país.

En su conjunto, el movimiento nacionalista fue un momento privilegiado de la historia musical de México y resolvió las carencias básicas que ahogaron a la música mexicana durante el siglo XIX. Propició la destreza y el dominio en el oficio, el enriquecimiento y mayor complejidad de las técnicas y permitió la renovación de la temática. El nacionalismo aseguró el ingreso de la música mexicana a la modernidad y abrió las puertas a una originalidad largamente buscada.

LA AFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD MUSICAL EN MÉXICO

A través del estudio realizado, podemos concluir que la música mexicana vino influida desde las élites culturales, como el caso de los presidentes de México, específicamente Álvaro Obregón y Lázaro Cárdenas, pero no hubiera sido posible sin la aceptación de las clases populares del país. Podemos concluir que el desarrollo de la música mexicana es un proceso que va íntimamente ligado al nacionalismo, que va de 1920 a finales de los años treinta. Este nacionalismo fue lo que provocó que la música ranchera fuera el género musical mexicano reconocido en todo el mundo; el nacionalismo hizo que la música proliferara y se desarrollara en este periodo y fue el causante de crear nuevas formas de sentir, de vivir y de identificarse como mexicano; el nacionalismo fue un proceso tan importante que configuró incluso muchas prácticas culturales actuales.

La cultura no solo representa la sociedad; también cumple, dentro de las necesidades de producción de sentido, la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas. Además de representar las relaciones de producción, contribuye a reproducirlas, transformarlas e inventar otras. Respecto a la noción de identidad, hay solamente la idea de lo mismo y de lo otro. La reivindicación de la identidad tiene siempre algo de violento respecto del otro. Al contrario, la búsqueda del reconocimiento implica la reciprocidad (Ricoeur, 1995, p. 96).

La creación musical ha sido muy intensa en las diferentes regiones del país, como puede verse en el siguiente ejemplo, donde muchas bandas, careciendo de los conocimientos musicales, crean diferentes piezas de acuerdo a la región donde habitan (Archivo General de la Nación, Ramo Presidentes Pascual Ortiz Rubio, Caja 33, Expediente 99, 206 (1930), como el documento investigado en el Archivo General de la Nación, donde se muestra una riqueza musical, a pesar de no contar con la preparación “cultura” clásica de un conservatorio.

Una enorme cantidad de registros, tanto de orden ‘científico como ‘lirico’, permite afirmar que en gran parte del país la música llamada ‘vernácula’ o ‘folclórica’ no solo continuaba muy viva, sino que había logrado madurar algunas formas a las que ya se les podía identificar claramente como ‘mexicanas’. Se trataba de los sones –entre ellos jarabes naturalmente–, los corridos y las llamadas canciones mexicanas. Estaban claramente ubicados en el terreno de lo popular, pero eran despreciados en el terreno aristocrático, de la ‘gente de bien’.

“Algunos géneros regionales como los sones, los corridos y las canciones “mexicanas” lograron en esos treinta años porfirianos una difusión importante, entre otras razones por el impulso que entonces se le dio al intercambio comercial de diversas localidades” (Pérez Montfort, 1994, p. 92).

Se entiende entonces a la música como un ambiente que forma al mismo tiempo ambientes culturales. En ella juegan un papel importantísimo los compositores y creadores musicales, porque ellos son quienes ejecutan un papel hegemónico que va de acuerdo a los principios nacionalistas del régimen dominante, que en nuestro objeto de

estudio va de 1920 a 1935 aproximadamente. Por eso, no solo nos enfocamos en estudiar a la música, a sus intérpretes y al público, sino también a estas élites intelectuales que jugaron un papel predominante en la representación nacionalista.

CONSIDERACIONES FINALES

En nuestros años de estudio, México era una sociedad en continuo cambio, que se mostró en la música clásica y en los géneros musicales populares. Por ejemplo, Carlos Chávez, Julián Carrillo y Manuel M. Ponce, quienes pertenecían a un grupo hegemónico, buscaron un tipo de agencia para poder llegar a un nivel de identificación con su música por parte de la sociedad. La identidad se refiere a la manera en que los individuos y grupos son asociados con las prácticas culturales específicas. Sin embargo, en la identidad entra el proceso de producción, y por ende, de apropiación cultural de estos nuevos productos musicales. Sin embargo, existen diferentes tipos de identidad, que puede ser desde la individual hasta la colectiva, que pasa por distintos contextos y regiones. Esto aplica exactamente a nuestro estudio, y fueron los cambios que estudiamos lo que afectó a toda la sociedad que aún no encontraba una identidad musical.

Se trataba que en realidad existiera un nivel de identificación musical, al cambiar por ejemplo, la vestimenta e instrumentos de las orquesta típicas, que no solo mostraran la tradición europea, sino elementos mestizos que eran elementos esenciales para la negociación de la identidad nacional. Por ello, de acuerdo con Alejandro L. Madrid (2006, p. 685), se estudió y reevaluó el folklore mexicano, para desarrollar una modernidad que diera personalidad al proyecto nacionalista musical. Dentro de esta modernidad, el autor señala que no solamente se creó desde lo vernáculo, que era lo que cohesionaba a la sociedad mexicana, sino también se creó desde el impulso que los medios le dieron a las figuras importantes dentro de la escena musical mexicana, como Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín, María Greever, etc., especialmente después de los años treinta.

Sin embargo, en nuestro estudio de identificación, entra el concepto de hegemonía, entendido como sistema de alianzas diseñado por las clases dominantes para consolidar el poder y su aceptación social. Oviedo Silva (2006, p. 83) menciona que: “Mantener la condición hegemónica implica estrategias político-culturales de legitimación: fomentando alianzas de clases, cooptando intelectuales orgánicos, consolidando concepciones del mundo que identifiquen lo verdadero como un sistema moral ad-hoc”

De esta manera es posible concluir que la música mexicana durante la posrevolución fue manejada por las élites políticas e intelectuales (refiriéndonos a las élites musicales) a través de un discurso hegemónico. Este discurso es siempre realizado por grupos o individuos socialmente bien posicionados. A través de su discurso emitido se logra una reflexión sobre lo que se debe retomar en un mar de diversidad, en este caso musical. A partir de aquí entra en acción la figura del intérprete, el artista, el compositor, creador musical, quien es el que va a dar fuerza a este discurso emitido desde el poder.

Sin embargo, la verdadera fuerza y legitimidad la da el consumidor, ya que él es quien dota a ese discurso de una representación, de un significado social, así como de apropiación y sobre todo, lograr formar a este discurso como un símbolo de identidad, e incluso de negociación.

Esta identidad va a desembocar en un cambio social, que desde el México posrevolucionario se explica a través de nuevas formas de sentir, nuevas formas de solidaridad, y de darle significado al “ser mexicano”. La dificultad radica entonces en qué es lo que se va a tomar como mexicano, ya que como se pudo ver a lo largo del presente texto, hay elementos regionales que identifican a un grupo social e incluso al país, no solo a través de la música, sino también a través de los trajes típicos y los bailes folclóricos. Esta identidad en México va transformándose conforme pasan los distintos periodos presidenciales, de ahí que, como menciona Anderson (1995), se va transformando de acuerdo a procesos históricos a partir de las necesidades y cambios de la nación.

REFERENCIAS

- Anderson, B. (1995). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- Bonfil Batalla, G. (1973). *Seminario sobre Regiones y Desarrollo en México*. México: UNAM.
- Carreño King, T. (2000). “El Charro”. *La construcción de un estereotipo nacional (1920-1940)*. México: INEHRM.
- Doremus, A. (2001). Social Control in ‘Golden Age’, Mexican Film: The revolutionary Melodrama and the Comedia Ranchera. *Studies in Latin American Popular Culture*, 20.
- García Bonilla, R. (2001). *Visiones Sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*. México: Siglo XXI/CONACULTA,
- García de León Griego, A. (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI/Universidad de Quintana Roo/UNESCO.
- Jáuregui, J. (2001). Una subtradición mariachera nayarita: la de Xalisco. En Á. Ochoa Serrano (ed.), *De occidente es el mariache y de México...* (pp.33-57). México: El Colegio de Michoacán/ Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.
- Lajous Vargas, R. (2012). *Historia mínima de las relaciones exteriores de México*. México: El Colegio de México.
- Lavalle, J. (1988). *El Jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. México: INBA-SEP.

- Madrid González, A. L. (2006). The sounds of the Nation: visions of modernity and tradition in Mexico's first National Congress for Music. *Hispanic American Historical Review*.
- Monsiváis, C. (1989). La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas (Notas sobre la historia del término "Cultura Nacional" en México). En H. Aguilar Camín et al, *En torno a la cultura nacional* (pp. 159-221), México: CONACULTA/INI.
- Monsiváis, C. (1997). *Mexican Postcards*, Londres: Editorial Verso.
- Moreno Rivas, Y. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: CONACULTA-Alianza Editorial Mexicana.
- Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Oviedo Silva, D. (2006). Subalternidad e informacionalismo: proyecciones en teoría de la historia desde sociedades periféricas. *HAOL, invierno*(9)
- Pérez Montfort, R. (1994). *Estampas de Nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.
- Ricoeur, P. (1995). *Crítica y convicción. Entrevista con François Azouvi y Marc Launay*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Santiago Sierra, A. (1973). *Las Misiones Culturales*. México: Secretaría de Educación Pública.