



SOCIOGÉNESIS DEL HIMNO NACIONAL MEXICANO
Diferenciación funcional en la emergencia de una
música de estado

Idónea Comunicación de Resultados de la
Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades

Presenta:

José Omar Pérez Baños

Director:

Dr. Alejandro Estrella González

Comité Tutorial:

Dr. Alejandro Araujo Pardo
Dr. Jorge Lionel Galindo Monteagudo

Sinodales:

Dr. Héctor Alfonso Vera Martínez
Dr. Luis de Pablo Hammeken

Primavera 2018

Agradecimientos

Ha sido una fortuna poder reingresar a una institución de educación superior para realizar un posgrado después de haber estado alejado de la actividad académica por un largo periodo de tiempo. Esto fue posible gracias al visto bueno que la UAM Cuajimalpa, a través del comité del Posgrado de Ciencias Sociales y Humanidades, dio a mi proyecto de investigación.

Agradezco a los miembros de mi comité tutorial:

Al doctor Alejandro Estrella, director de la presente investigación, por la enseñanza y acompañamiento durante los dos años que duró el programa de posgrado. El trabajo dentro y fuera de clases derivó en un aprendizaje del oficio de historiador sin el cual no se hubiera podido desarrollar buena parte del argumento que aquí sostengo. Gracias a su consejo sé que de nada sirve conocer un martillo (la teoría) si nunca se va a golpear con él (investigar). Aquí entrego mis primeros martillazos.

Al doctor Jorge Galindo por su oficio sociológico y su disposición a mantener espacios de reflexión teórica y exploración temática. La teoría social se puede discutir en muchos espacios, pero no con la seriedad y el compromiso que caracteriza sus clases. Esta apertura y disposición me permitieron ahondar en mi interés por la diferenciación funcional (mi martillo sociológico), ahora a partir de un problema histórico.

Al doctor Alejandro Araujo por compartir su conocimiento sobre el México decimonónico y sus reflexiones metodológicas sobre el quehacer histórico. Su intervención en el desarrollo de este trabajo resultó fundamental para alguien que se aventura a reconstruir un periodo de la historia de México a partir de un punto de vista sociológico.

También a mis sinodales:

Al doctor Luis de Pablo Hammeken con quién dialogué en un primer momento a través de su tesis doctoral sobre la ópera en el México decimónónico y posteriormente tuve la suerte de poder compartir con él mis inquietudes sobre trabajo. Su texto resultó fundamental para adentrarme al mundo de la ópera y sostener que la noción de “paisaje sonoro” puede traer muchos rendimientos metodológicos al análisis sociológico de la música.

El doctor Héctor Vera, junto con el doctor Galindo, han apoyado mis inquietudes sociológicas desde que inicié mi formación como sociólogo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Al doctor Vera le debo el acercamiento a la obra de Norbert Elias y a la sociología de conocimiento, temas que, junto al de la diferenciación, articulan el conjunto de mis intereses cognoscitivos. Escuchar los comentarios que hace a los trabajos es siempre un gusto porque abre un abanico de nuevos temas de investigación; así sucedió cuando dirigió mi tesis de licenciatura y no fue distinto en esta ocasión. Es una fortuna poder contar nuevamente con su atenta lectura y sus comentarios.

La disposición de todos ellos a orientar y compartir su conocimiento es admirable.

Néstor Paredes y Raúl Gallegos, mis colegas favoritos: nuestro gusto por el oficio sociológico derivó en una amistad que ahora nos permite dialogar en un contexto de confianza y respeto intelectual. Mi admiración por su sapiencia y su perseverancia; mi agradecimiento por su acompañamiento y su amistad.

¡Sigamos en esto!

Por último, pero no por ello menos importante, hay otro grupo de personas a las que quiero extender mis agradecimientos, esta vez por suscitar una suerte de efervescencia colectiva que reactiva el sentido de pertenencia a esta unidad: Alba, Montserrat, Sughey, Fernando, Jazziel, Isaac, Juan Alfredo, Luis, Marco, Neri, Ricardo y el coach Inclán. Gracias por su compañía y amistad durante este proceso.

Ciudad de México, Primavera 2018

A Elizabeth y Pamela, siempre.

A Rodolfo †

*Ser exacto en ciencia es equivocarse con un tono de voz más firme que los demás.
Dicho de otro modo: coges la diana con tus manos y lanzas su centro contra la punta
de la flecha. Esa es la exactitud científica.*

Exactitud - Gonçalo M. Tavares

SOCIOGÉNESIS DEL HIMNO NACIONAL MEXICANO

Diferenciación funcional en la emergencia de una

música de estado

José Omar Pérez Baños

Índice general

1. Introducción	1
1.1. El Himno Nacional Mexicano: una cronología	2
1.1.1. Delimitación del objeto, planteamiento del problema e hipótesis de trabajo	4
1.2. ¿Qué es un Himno Nacional?	6
1.2.1. Analizando los himnos: el <i>modelo clásico</i>	8
1.3. ¿Qué es la <i>diferenciación</i> ?	10
1.3.1. La <i>diferenciación</i> en la obra de Norbert Elias	16
1.4. Implicaciones metodológicas	21
1.4.1. <i>Diferenciación: actividad para sí mismos o para otros</i>	23
1.4.2. La imputación causal	24
1.4.3. Los paisajes sonoros y la escucha: racionalidad o sensibilidad	27
1.5. Estructura del trabajo	32
2. Himnos, diferenciación y paisajes. El estado de la cuestión	35
2.1. Himnos. Definiciones, marco de referencia y estudios en la construcción de un <i>tipo ideal</i> de himno nacional	36
2.1.1. Definiciones	37
2.1.2. Marco de referencia	42
2.1.3. Estudios <i>inter</i> e <i>intra</i> estatales	45
2.1.4. Estudios sobre el Himno Nacional Mexicano	53

2.1.5. Tipo ideal e individualidad histórica:	
particularidades del Himno Nacional Mexicano	60
2.2. Modelos de juego:	
la <i>diferenciación</i> en la obra de Norbert Elias	64
2.3. Los <i>paisajes</i> sonoros y la escucha	69
3. Historiografía del Himno Nacional Mexicano	75
3.1. El himno de la <i>historiografía oficial</i>	76
3.2. Los problemas del <i>marco de referencia</i> en la	
<i>historiografía oficial</i>	87
3.2.1. Comunidad, estado y nacionalidad	88
3.2.2. Lo que comunica el Himno Nacional Mexicano	92
4. Sociología del Himno, 1849-1855	
Aspectos estructurales y culturales	95
4.1. El aspecto estructural de una <i>música de</i>	
<i>estado</i> : México, 1854	97
4.1.1. Los otros participantes	104
4.2. La hipótesis explicativa (estructural)	106
4.3. El aspecto cultural de una <i>música de estado</i>	109
4.3.1. El <i>bel canto</i> como <i>primer paisaje sonoro</i> del himno	112
4.4. La hipótesis explicativa (cultural)	119
4.5. Herz y Roncari en el Maëlstrom:	
del <i>paisaje sonoro</i> a la <i>forma de escuchar</i>	121
5. Sociología del Himno, 1730-1928	
Diferenciación y <i>paisajes sonoros</i>	129
5.1. El cambiante equilibrio de poderes entre la ópera y zarzuela en la España	
del siglo XVIII	132
5.1.1. Primer acto. La ópera en México (1711-1855)	137
5.1.2. Segundo acto. El regreso de la zarzuela (1856-1907)	145

5.2. Componiendo <i>para sí mismos</i> : la música culta de la Sociedad Filarmónica Mexicana	150
5.3. Componiendo <i>para otros</i> : el Conservatorio y el <i>nacionalismo musical</i> . .	162
5.3.1. El pueblo, lo popular y el Himno Nacional Mexicano	167
6. Los himnos, el himno. Las <i>formas de escuchar</i> México, 1840-1940	171
6.1. Educación: <i>metacapitales, patria y nación</i>	176
6.1.1. El Estado y la formación de <i>metacapitales</i>	178
6.1.2. La semántica de la independencia: ¿patria o nación?	184
6.2. Formas de ver y escuchar	187
6.2.1. Cartografías y mapas: unidad territorial y diferencia cultural . . .	188
6.2.2. Sistema métrico: unidad territorial, cultural y administrativa	194
6.2.3. <i>Formas de escuchar</i> : diferencia cultural y unidad nacional	198
7. Conclusiones	207

Capítulo 1

Introducción

+

Si queremos dibujar un paisaje, no podemos detener la mirada en cada objeto singular ni dejar que cada cosa se destaque ante las demás; tenemos que sacrificar la autonomía de todas ellas para convertirlas en rasgos de líneas que las rebasan o en matices de zonas de color más amplias; solo así se revela la estructura del paisaje... No nos será permitido contemplar ninguna obra de por sí ni aquilatarla en su valor personal; estaremos obligados a borrar en cada una las notas que la destacan frente a las demás, para subrayar, en cambio los caracteres más gruesos que la convierten en un elemento de una estructura. Revelar las líneas de fuerza y la distribución de las masas de color que componen un cuadro: tal es nuestro propósito.

Luis Villoro, *La cultura mexicana de 1910 a 1960*, 196.

1.1. El Himno Nacional Mexicano: una cronología

El Himno Nacional Mexicano fue compuesto por Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó Roca entre los años 1853 y 1854 en respuesta a dos convocatorias emitidas por el Ministerio de Fomento a cargo de Miguel Lerdo de Tejada mientras Antonio López de Santa Anna era presidente de México: una el 12 de noviembre de 1853 y otra el 3 de febrero de 1854. La composición fue ejecutada de manera oficial el día 15 de septiembre de 1854 en el Teatro Santa Anna y fue inmediatamente desdeñada por el primer mandatario con su inasistencia al estreno; debido a ello, el himno se volvió a ejecutar al día siguiente.

A la caída del régimen santanista en 1856, tanto el himno como sus compositores fueron objeto del descrédito por parte de liberales y conservadores y su rol de música “auténticamente patriótica” fue arrebatado por varias composiciones durante los años siguientes. Por temor a represalias dados sus vínculos con el régimen de su “Altesa Serenísima”, sus autores desaparecieron de la escena pública: el poeta se ocultó en su domicilio en donde murió de tifo el 11 de abril de 1861 a los 36 años de edad, mientras que el músico se desplazó a Buffalo, Estados Unidos, donde impartió clases particulares.

Durante el Imperio encabezado por Maximiliano de Habsburgo el himno de Bocanegra y Nunó fue ejecutado en ceremonias oficiales, hecho que acentuó la filiación de sus autores con el conservadurismo. En 1867 la Sociedad Filarmónica Mexicana se pronunció por sustituir el himno de González Bocanegra y Nunó Roca ya que lo consideraron carente del carácter de marcha “verdaderamente nacional” y propuso en su lugar la *Marcha de Zaragoza* compuesta por Aniceto Ortega; esta marcha ocupó el lugar del himno durante el gobierno juarista en el periodo 1867-1872.

Ya en el siglo XX, en el año de 1904, el gobierno de Porfirio Díaz rescató el Himno y realizó una serie de eventos conmemorando su cincuentenario e invitando a Jaime Nunó a dirigir la orquesta que ejecutaría su composición. Durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho, en 1943, el Himno Nacional Mexicano fue declarado himno oficial de la República Mexicana, tan solo un año después de que los restos de Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó Roca fueran trasladados a la Rotonda de las Personas Ilustres.

En 1984, bajo la presidencia de Miguel de la Madrid Hurtado, se publicó la *Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales*, documento que regula las características y usos permitidos de los símbolos patrios.

Quince años después se da un acontecimiento peculiar: en 1999, un grupo de indígenas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional entonó el himno como parte de las protestas en contra del despojo de sus tierras, mientras que los soldados en respuesta pusieron, a todo volumen, música de Richard Clayderman para protegerse “de las malas ideas de los zapatistas”.

Seis años después del levantamiento zapatista, la *Ley sobre el escudo, la bandera y el himno nacionales* contempló la posibilidad de traducir el himno a lenguas indígenas. En septiembre del 2013 y diciembre del 2016, en el contexto de la violencia desatada por la participación del ejército en el combate al narcotráfico, organizaciones civiles y particulares propusieron cambios a la letra del Himno por considerarlo anacrónico y extremadamente bélico.

Un año después, a lo largo y ancho del territorio nacional, ciudadanos inconformes con el retiro de los subsidios federales al precio de la gasolina entonaron y adaptaron la letra del Himno Nacional Mexicano durante las protestas que organizaron en contra de dicha medida. El 19 de septiembre del mismo año, un sismo de 7.1 grados Richter sacudió a los estados de Morelos, Puebla y la Ciudad de México dejando miles de viviendas dañadas y más de trescientas pérdidas humanas; durante las labores de rescate el Himno no fue la primer pieza musical que se entonó para apoyar las labores de rescate; “Cielito Lindo” fue cantada por rescatistas y voluntarios el día 21 de septiembre y el himno al día siguiente. Días después la composición de Bocanegra y Nunó dejó de ser la *música de todos* los mexicanos al ser entonada por los cuerpos de rescate japoneses e israelíes.

Como ha podido leerse, el Himno Nacional Mexicano ha pasado por el rechazo político, el desconocimiento artístico, el rescate y legislación por parte del estado, la apropiación -por parte de un sector de la población históricamente marginada del proyecto de nación, los indígenas-, un nuevo rechazo (por parte de los soldados, responsables directos

de la defensa de la patria), una propuesta de reforma y múltiples apropiaciones por parte de civiles. Han pasado 163 años desde que Bocanegra y Nunó compusieron el himno, pero el olvido de su origen musical, su condición de *música de todos* los mexicanos, llegó casi cien años después, cuando se establecieron poderes e instituciones que contribuyeron a que fuera reconocida como tal. Su consolidación también se puede observar en los usos y transformaciones del mismo que hacen los ciudadanos en contextos no oficiales. Esta *trayectoria social* que va del rechazo a la apropiación permite observar que algo se ha cimentado en estos ciudadanos: la idea de que esta composición pertenece a todos y cuyo valor se sitúa por encima de los gustos musicales, de la filiación política, nivel socioeconómico, origen étnico u otro tipo de adscripción social.

Al mismo tiempo, la composición goza de un reconocimiento estético que permite la aparición de enunciados que colocan al Himno Nacional Mexicano al lado de *La Marsellesa*, como los himnos más *bellos* del mundo [Torres-Ruíz and De la Mora García, 2004, 8]. Esto hace del Himno Nacional Mexicano una composición peculiar en la que política (como símbolo de estado) y arte (como composición musical) se conjugan para dar lugar no solo a un principio de identidad nacional, sino de orgullo artístico. No todos los himnos conjugan el reconocimiento de dos ámbitos distintos como lo hace la composición de Bocanegra y Nunó, pero sí comparte con los demás este vínculo entre política y arte que los identifica como *símbolos de estado*.

1.1.1. Delimitación del objeto, planteamiento del problema e hipótesis de trabajo

En un trabajo sobre la relación entre disciplina histórica y su relevancia para el quehacer sociológico, Norbert Elias se vale de la palabra “trinchera” para hacer referencia al punto de observación desde el cual una corriente de la sociología construye sus objetos de estudio. Este punto de observación está representado por el “presente”, es decir, por una disposición a explicar los fenómenos sociales como si fueran producto de la situación actual. Al describir el trabajo de esta sociología como una forma de atrincheramiento, lo que Elias critica es la actitud evasiva de problemas que se presentan a la sociología

cuando se observa el momento presente como el resultado de procesos no planificados que resultan, paradójicamente, de acciones planificadas e intencionadas [Elias, 1998].

La breve cronología que da inicio a la presente investigación tiene como propósito forzarnos a salir de la trinchera desde la cual observamos (como ciudadanos y como estudiosos de la sociedad) una composición que nos acompaña desde nuestros primeros años de formación escolar: el Himno Nacional Mexicano. Es bien conocido que la pieza compuesta por Jaime Nunó se puede escuchar bajo ciertas condiciones en las que está permitido entonarlo (los lunes por la mañana en las ceremonias escolares, en un partido internacional de la Selección Mexicana de fútbol, en la ceremonia del grito de la independencia) y resulta hasta familiar entonarlo (por lo menos se experimenta una coacción al no participar de una ceremonia, lo que exhibe el carácter de hecho social que adquiere un Himno). También sabemos que existen situaciones en las que entonarlo puede resultar problemático: mientras la selección rival entona su himno, en el transcurso del juego (siempre es antes, durante el juego se entona el Cielito Lindo para animar a la selección), en medio de la misa dominical o una reunión familiar, durante el “encore” de un concierto de rock¹, etc.

La presente investigación toma por objeto el Himno Nacional Mexicano y retoma esta breve cronología para formular la siguiente pregunta: ¿a partir de qué procesos sociales el Himno Nacional Mexicano pudo consolidarse como *música de estado* y, con ello, lograr una amnesia sobre su origen social y su pertenencia a un género musical, el operístico? ¿Bajo que condiciones el Himno se volvió *música de todos*?²

¹Ejemplos de esto hay varios y el éxito de la decisión varía dependiendo de, entre muchos factores, el tipo de nacionalismo que exista en determinado estado nación: la ejecución de Jimmy Hendrix de *The Star Spangled Banner* en el festival Woodstock es tal vez la más conocida y también la más aplaudida, la reinterpretación que hace Charly García del Himno Nacional de Argentina [Buch, 2008] y, más recientemente, una ejecución instrumental poco afortunada (por el escaso entusiasmo que generó entre el público) que hizo Diego Herrera, tecladista y saxofonista de Caifanes, en una abarrotada Plaza de la Constitución en el marco del festival “Semana de las Juventudes” organizado por el Gobierno de la Ciudad de México. Lo interesante de este último caso no radica en la recepción que haya tenido, sino en las relaciones que establece con otros símbolos. A continuación se abundará en el tema.

²En su estudio sobre el Himno Nacional de Argentina [Buch, 2013], Esteban Buch usa los términos *música de estado* y *música de todos* para referirse a dos características distintivas de los himnos: su estrecha relación con una pedagogía ocupada en consolidar símbolos de legitimación política y su capacidad de desprenderse –gracias a aquella pedagogía– de su origen social, logrando ser reconocida y apropiada por los ciudadanos del estado que representa. En este trabajo se retoma esta distinción para enfatizar dos procesos, muy distantes entre sí, que caracterizan al himno de Nunó y Bocanegra: el momento de su composición y el de su reconocimiento. El que un himno sea definido como música de

La hipótesis inicial que orientó los esfuerzos de esta investigación establece que la música como actividad humana es capaz de incidir en procesos civilizatorios de largo aliento. Conforme se fue desarrollando la investigación, esta hipótesis se fue formulando en “clave” de *diferenciación funcional*: el Himno Nacional Mexicano existe como música de todos los mexicanos a consecuencia de procesos fluctuantes de diferenciación entre creación artística y organización política que derivan en su reconocimiento como *el* himno de todos aquellos que habitan el territorio de la república mexicana.

Sin embargo, la especificidad de esta hipótesis de trabajo se pudo definir solo cuando se logró identificar un presupuesto que comparten los estudios aquí revisados sobre los himnos de otros estados: que los himnos son productos de realidades políticas. Para entender la particularidad y aportación del presente trabajo es importante conocer que es un himno y cómo se le ha estudiado.

1.2. ¿Qué es un Himno Nacional?

Los himnos nacionales se pueden definir de dos maneras: a partir los elementos musicales que le caracterizan o de su relación con los valores que representa y le dan su razón de ser. En términos musicales, este tipo de composiciones se caracteriza porque la inmensa mayoría están escritos en compases y tiempos binarios (en casos latinoamericanos la división ternaria no excluye a la binaria); emplean figuras rítmicas propias de la música militar (no importando que algunos tengan influencia folclórica); al basarse en las notas fundamentales de los instrumentos de aliento su lenguaje es tonal; son cortos musicalmente y pocas veces presentan texturas a varias voces [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004, 172]. Si un himno posee estas propiedades musicales es porque fueron hechas para ser cantadas por voces no entrenadas, por ciudadanos. En términos de los valores que representan se puede entender por himnos nacionales

estado no implica su reconocimiento *ipso facto* como símbolo de estado por parte de los ciudadanos; para ello se necesita una pedagogía que enseñe a *escuchar* como el estado quiere que lo escuchemos. Al Himno Nacional Mexicano le tomó casi cien años consolidar este proceso. La explicación que aquí se ofrece busca dar cuenta de ese largo proceso de conversión a *música de todos* que experimentó.

a los cantos en alabanza de las acciones y objetos dignos de elogio, generalmente con un estribillo que se repite al final de la composición y, a veces, de cada estrofa. Tales son los himnos llamados nacionales, que expresan viva y oralmente lo que la bandera sensiblemente simboliza: La patria y sus glorias. [Torres-Ruíz and De la Mora García, 2004, 13].

Dentro de este criterio, los himnos pueden clasificarse en dos grupos a partir del tipo de organización política al que representan/pertenecen: monárquicos o republicanos [Cusack, 2008, 51-52]. Los himnos monárquicos se ocupan de alabar al Rey, a la Reina o a Dios y en ellos la idea de patria como territorio con fronteras delimitadas les es ajena pues estas varían en función del alcance de su espada³. En este tipo de himnos *God save the King* representa el modelo paradigmático de un himno monárquico.

Un himno republicano se define por su oposición a los valores monárquicos: en este se reconoce la soberanía del pueblo y su pertenencia a un hogar, una patria o, en otras palabras, a un territorio con fronteras bien definidas en donde pueden habitar soberanamente sus ciudadanos. Estos himnos tienden a lo secular y *La Marsellesa* es la composición más representativa de este tipo de himnos⁴.

En términos musicales el Himno Nacional Mexicano se define como una composición escrita en tiempos ternarios con una fuerte presencia de figuras rítmicas marciales (Jaime Nunó se desempeñó como Director de Bandas de Guerra en México bajo el gobierno de Santa Anna), es de lenguaje tonal y no presenta ninguna influencia folclórica en sus notas; compuesto para ser ejecutado por sopranos, fue modificado para que pudiera ser cantado a varias (y poco entrenadas) voces. En términos de sus referencias textuales, el Himno Nacional Mexicano puede clasificarse en términos generales como uno de corte republicano⁵, pero también forma parte de un grupo de himnos, los latinoamericanos,

³“whoever comes under their sword” en el original [Cusack, 2008, 51].

⁴Dentro de esta categoría se pueden identificar los himnos poscoloniales de países como Portugal, Brasil, Botswana, Chad, Mali, Kenia, Angola, Cabo Verde. La mayoría de estos himnos presentan la peculiar característica de haber cambiado su referencia en el tiempo conforme fueron consolidando sus respectivos procesos de independencia: si en un primer momento apelaban a un futuro independiente, una vez emancipados del colonialismo europeo, el pasado se convirtió en el responsable de articular la unidad nacional [Cusack, 2008].

⁵Aún cuando haga mención a una figura teológica el peso de la patria y su defensa domina el tono del texto.

que musicalmente toman su forma de la ópera italiana.

1.2.1. Analizando los himnos: el *modelo clásico*

Una manera de explicar los himnos consiste en observar la realidad política del estado nación, su contexto de aparición, y documentar los actores y las disposiciones que hicieron posible su composición y adopción como símbolo nacional; en pos de una economía expositiva, esta tipo de explicación será identificada con el término *modelo clásico* de análisis de los himnos y se caracteriza por los siguientes presupuestos:

- define a los himnos como producto de una intención política: son creaciones artísticas cuya forma y contenido están *determinadas* por aquella intencionalidad. En el desarrollo de este argumento, la *determinación* adquiere el carácter de *sobredeterminación* porque en la explicación se omite la intervención de otros procesos. Para este modelo la élite política domina el proceso de composición: ella define cómo debe sonar y qué debe decir un himno, mientras que aquellos involucrados en la composición, se limitan a ejecutar las disposiciones establecidas por aquella;
- establece un horizonte temporal: al ser concebido como una *creación sobredeterminada* por la actividad política, el marco temporal adecuado para su estudio está comprendido por el periodo en el que la élite política da inicio a su búsqueda de un símbolo hasta el momento en que decide que su forma y contenido representan su voluntad política o, en otras palabras del periodo de su composición al de su adopción;
- entiende a los himnos como una forma musical única: al constituirse como *música de estado* y escapar de los juicios del gusto musical, su análisis prescinde de sus relaciones con otro tipo de composiciones, géneros o estilos musicales. En otras palabras, se le analiza de manera “aislada” de otro tipo de manifestaciones musicales;
- son un medio de comunicación y una herramienta pedagógica: los himnos les hacen saber a otros estados cual es su situación sociopolítica así como la posición

que ocupan dentro del sistema mundo; también les hacen saber a sus ciudadanos las expectativas de rol necesarias para el mantenimiento y reproducción de las relaciones de poder existentes; estas piezas son narrativas de una biografía política que establece un pasado milenario y un futuro por alcanzar;

- por último, los himnos contribuyen al olvido: en tanto comunican un proyecto político, buscan *naturalizar* la relación entre una cultura dominante, un territorio con fronteras precisas y un aparato de control, todos ellos producto de luchas de poder y por lo tanto contingentes.

Estos presupuestos se desprenden, principalmente, de la obra de tres autores: Benedict Anderson, Ernst Gellner y Karen A. Cerulo. Los dos primeros abordan el problema del nacionalismo como un fenómeno estrechamente relacionado con el capitalismo y con la emergencia de una cultura única vinculada a un aparato de control; si bien los autores no reflexionan directamente sobre los himnos nacionales⁶ a partir de estas aristas, su comprensión del nacionalismo como fenómeno contingente resulta útil para la explicación de estas composiciones como herramientas pedagógicas que legitiman la relación existente entre cultura hegemónica y aparatos de control. Karen A. Cerulo si retoma los himnos y las banderas como objeto de estudio con el propósito de entenderlos en su relación con el control sociopolítico: su modelo de análisis establece criterios para explicar la relación que existe entre las cualidades estilísticas de los himnos y las condiciones políticas y económicas de los estados. De manera indirecta la figura de Eric Hobsbawm aparece en este *modelo* pues la comprensión de la génesis de los nacionalismos permite observar en los himnos un elemento que contribuye a la invención de una tradición nacionalista.

Para dar cuenta del Himno Nacional Mexicano a partir de las premisas de este modelo sería indispensable conocer quienes y por qué razones consideraron la necesidad de contar con un himno nacional, quienes participaron, qué criterios tenía que cumplir la composición, quién o quiénes los establecieron y, por lo tanto, lo evaluaron; sería

⁶En una de las pocas reflexiones dedicadas a los himnos, Anderson considera que estas composiciones sugieren la existencia de un simultaneidad, su entonación da lugar a la “realización física de la comunidad imaginada en forma de eco” [Anderson, 1993, 204].

igualmente importante conocer los conflictos políticos que llevaron al rechazo del himno así como los que permitieron su rescate, legislación y regulación de su uso. Elaborar un trabajo a partir de este modelo no reportaría novedad alguna a los estudios ya existentes que comparten, de manera implícita, presupuestos del modelo antes expuesto.

La presente investigación busca privilegiar una *mirada* sociológica sobre Himno Nacional Mexicano con el cual se pueda generar una mejor comprensión de los procesos artísticos que intervienen en la *trayectoria social* del mismo que deriva en su consolidación como *música de todos*. Una explicación que privilegia el aspecto político de un himno no toma en cuenta la intervención de otros procesos (económicos, religiosos o, como en el presente trabajo, artísticos) en su génesis y omite una característica distintiva de las sociedades modernas: la *diferenciación funcional* de cada una de sus áreas de actividad. Esto se vuelve todavía más importante si se tiene en cuenta que el himno nacional es un símbolo que adquiere su sentido en estas sociedades, organizadas bajo la figura política del estado nación.

La adopción de este punto de vista no excluye las preguntas planteadas por el *modelo clásico*, sino que añade nuevas interrogantes; no obstante, antes de exponerlas es importante aclarar en que consiste la *diferenciación* y por qué es importante para la sociología y para el problema que aquí se plantea. Dadas la amplitud y complejidad del tema así como las variantes que genera, la siguiente sección iniciará con la exposición de los aspectos básicos del problema y posteriormente se puntualizarán los argumentos distintivos de la variante con la cual se analizará la composición de González Bocanegra y Nunó Roca, a saber, la teoría de los procesos de Norbert Elias. La presente introducción termina con las preguntas que la adopción de este punto de vista genera y algunas cuestiones relativas a la construcción del objeto.

1.3. ¿Qué es la *diferenciación*?

Antes de iniciar con la exposición de los aspectos que hacen de la *diferenciación* un tema relevante para la sociología es importante señalar que la discusión de sus temas centrales encuentra su origen en la idea de *comunidad*. De acuerdo con Robert Nisbet,

la idea de *comunidad* representa una de las cinco *ideas-elementos* fundamentales para la formación del pensamiento sociológico⁷; estas se consolidan como tales por el hecho de que todas ellas están presentes en un número considerable de autores y permanecen durante un largo periodo de tiempo sin perder su relevancia, convirtiéndose en categorías distintivas de la disciplina que permiten seleccionar fenómenos y articularlos como hechos en torno a un problema [Nisbet, 2003, 18].

Esta *idea-elemento* tuvo su punto de partida en la primera generación de la sociología en la obra de autores como Herbert Spencer, Emile Durkheim, Georg Simmel, Max Weber y continuó desarrollándose en la obra de Talcott Parsons. A pesar de su antigüedad y su relevancia no exhibe un consenso sobre su uso [Nassehi, 2011, 2], aunque sí es posible identificar elementos y problemas distintivos que se remontan a al rescate de la *comunidad tradicional* como punto de partida para una crítica del “individuo impersonal” postulado por el pensamiento ilustrado. Por ejemplo, en la obra de Comte se puede observar que

El interés sociológico [...] por la comunidad había nacido de las mismas circunstancias que originaron el conservadorismo: la ruptura o desorganización de las formas tradicionales de asociación. Hay que insistir en ello, pues suele decirse a menudo que el advenimiento de la sociología fue una respuesta directa, o un reflejo, de la multiplicación de *nuevas* formas de vida asociativa en Europa occidental, formas que trajeron consigo el industrialismo y la democracia social. Estas formas interesaron a Comte (a diferencia de los conservadores, él acogía de buen grado a la industrial la ciencia y el republicanismo, al menos de palabra), pero no es difícil demostrar que lo que originó sus primeras reflexiones sociológicas no fue la percepción de lo nuevo, sino más bien el desasosiego experimentado ante la quiebra de lo antiguo y su consecuencia, «la anarquía que día a día envuelve a la sociedad» [Nisbet, 2003, 85].

De acuerdo con Comte, problema del orden (de la organización social) se resolvía

⁷Las cuatro *ideas-elementos* versan sobre los problemas de autoridad, estatus, sobre lo sagrado y la alienación. cf. [Nisbet, 2003, 16-18].

identificando las leyes que rigen la dinámica de las sociedades con la ayuda de la física social. ¿De qué manera la *comunidad* resolvería el problema del orden? y, más importante aún ¿qué es lo que estaba causando ese desorden? El pensamiento ilustrado y su énfasis en la razón individual trajeron como consecuencia una concepción de el progreso que implicaba una ruptura con el antiguo orden, dominado por la religión y la organización gremial; para los liberales el progreso suponía la emancipación de los lazos religiosos del viejo orden y conservaban la fe ilustrada en la naturaleza autosuficiente de la individualidad una vez liberada de las instituciones corruptoras [Nisbet, 2003, 22]. Una de estas instituciones era el gremio, pues se asociaba estrechamente con el antiguo régimen. Para autores como Durkheim, su disolución conllevó la pérdida de “cierto espíritu de sacrificio y abnegación”. La importancia del gremio en el restablecimiento del orden se relaciona con su capacidad de generar ese espíritu pues

Desde el momento que, en el seno de una sociedad política, un cierto número de individuos encuentran que tienen ideas comunes, intereses, sentimientos, ocupaciones que el resto de la población no comparte con ellos, es inevitable que, bajo el influjo de esas semejanzas, se sientan atraídos los unos por los otros, se busquen, entren en relaciones, se asocien, y que así se forme poco a poco un grupo limitado, con su fisionomía especial, dentro de la sociedad general. Pero, una vez que el grupo se forma, despréndese de él una vida moral que lleva, como es natural, el sello de las condiciones particulares en que se ha elaborado, pues es imposible que los hombres vivan reunidos, sostengan un comercio regular, sin que adquieran el sentimiento del todo que forman con su unión, sin que se ligen a ese todo, se preocupen de sus intereses y los tengan en cuenta en su conducta. Ahora bien, esta unión a una cosa que sobrepasa al individuo, esta subordinación de los intereses particulares al interés general, es la fuente misma de toda actividad moral [Durkheim, 2002, 21].

Al igual que Comte, Durkheim dirige la mirada a la *comunidad* para enfocarse en su capacidad de dar lugar a una *moral* integradora, función que no está sujeta a regímenes

políticos sino que cumple un propósito fundamental a la sociedad: que “los hombres vivan reunidos”. En *La división social del trabajo* aborda los problemas relacionados con la creciente especialización del quehacer humano en las sociedades modernas. Esta falta de regulación deriva en una anarquía que “va contra el fin mismo de toda sociedad, que es el de suprimir, o cuando menos moderar, la guerra entre los hombres, subordinando la ley física del más fuerte a una ley más elevada” [Durkheim, 2002].

La necesidad de un elemento regulador resulta aún más apremiante cuando el elemento que solía vincular y regular las actividades humanas, la religión, ha sido desplazada por la actividad económica, carente de toda regulación. En este contexto

la producción de solidaridad social, en tanto creencias y valores compartidos por el conjunto social, se constituye en un desafío de carácter estructural para las sociedades modernas. Es a partir de ese periodo cuando las consecuencias negativas de los procesos de industrialización ya se manifiestan con fuerza, que los recientes estados-nación surgidos en Europa comienzan a implementar políticas para hacer frente al desafío de producir alguna clase de integración social entre los miembros de esos estados, con miras a convertirlos en ‘ciudadanos modernos’. La utilización de símbolos patrios (himnos y banderas nacionales), la invención de relatos con carácter de mito fundacional (historias y héroes patrios), el reclutamiento militar obligatorio y, muy fundamentalmente la imposición de un idioma nacional a través de las escuelas primarias, serán las instancias con las que se intentará hacer frente al problema [Chernillo Steiner, 1999, 1].

Esta forma de abordar el problema será rescatado por Talcott Parsons para desarrollarlo más allá de su dimensión institucional (definido por Parsons como el problema hobbesiano del orden) y abordarlo en su dimensión normativa. Para el autor, a la sociología le interesa la integración social en tanto “patrones de interpretación, creencias y sentimientos comunes –es decir, la noción durkheimiana de conciencia colectiva” [Chernillo Steiner, 1999, 2] y por lo tanto, será una de cuatro disciplinas que tendrán como objeto de estudio a los sistemas sociales. A partir de estas consideraciones

el problema de la integración tiene a su base el diagnóstico de la creciente diferenciación social de los últimos dos siglos y medio. En su especificidad, la hipótesis de la existencia de una 'diferenciación de la sociedad' puede ser entendida como la indagación sobre el decurso histórico a través del cual una sociedad incrementa sus niveles de complejidad, lo que tendría como resultado que los distintos ámbitos de la vida social se hacen cada vez más autónomos, pudiendo llegar a ser en algunos casos hasta contradictorios [Chernillo Steiner, 1999, 2].

Del interés por la *comunidad* se desprende el problema central de la *diferenciación*: la creciente autonomía de diversos ámbitos de la sociedad y la posibilidad de su integración a partir de un marco normativo. Pero será a partir de la obra de Parsons que la relación entre estos elementos será sometida a un debate, dando lugar a tres movimientos teóricos: (1) el encabezado por Jürgen Habermas con su "intento de conciliar las pretensiones normativas de 'los mundos de la vida racionalizados' con el aumento de la eficiencia a través de la 'acción sistémica instrumental' "; (2) el "neofuncionalismo" que se propone retomar la propuesta parsoniana, particularmente las críticas a su modelo estático y a la "excesiva comprensión teórico-normativa de su teoría", elaboradas principalmente por Paul Colomy, quien propone rechazar la idea de que la diferenciación es un proceso unilineal, comprender el cambio social de tal manera que no sea entendido solo como una función para los procesos de diferenciación y, por último, orientar el concepto a un programa empírico; finalmente (3) está el desarrollo de la teoría de la diferenciación realizado por Niklas Luhmann con su "variante *realista* de tipo funcional-estructuralista, frente al mero esquema *analítico* de observación estructural-funcionalista" [Nassehi, 2011, 3]. A estas discusiones se suman dos preguntas centrales para la comprensión de la *diferenciación*: ¿en qué grado aquello que se diferencia opera realmente separado del resto? y ¿cómo se relaciona la estructura de la diferenciación funcional de la sociedad moderna con la desigualdad social? [Nassehi, 2011, 2].

Como puede observarse, los problemas y discusiones que abarca el problema de la *diferenciación* rebasan por mucho los objetivos del presente trabajo; se precisaría de otra investigación para exponer en su justa dimensión los argumentos y debates de todos los involucrados para una comprensión cabal del tema. No obstante esta exposición, necesariamente reduccionista, permite identificar los problemas a abordar y, también, señalar una ausencia teórica importante para la sociología: la de dos autores cuyos trabajos establecen una línea de continuidad con la obra pionera de Georg Simmel sobre la diferenciación [Simmel, 2017]. Estos autores son Norbert Elias y Pierre Bourdieu.

El presente trabajo se ciñe al programa de una sociología histórica de largo aliento desarrollada por Norbert Elias, y retoma la obra de Bourdieu exclusivamente para abordar problemas relacionados con la aparición de un capital específico del estado o *metacapital*. No obstante, la importancia de referirnos a ambos autores se explica por la relevancia que tienen en su obra dos conceptos para abordar la *diferenciación*: *habitus* y *campo*. Estos conceptos abordan problemas relacionados con la evolución social, la relación entre una creciente complejización de la vida social y emergencia de conocimientos afines, la emergencia de disposiciones individuales, un interés por los aspectos genéticos de las estructuras sociales y, de manera notable, el problema relativo al grado en que la diferenciación supone –o no– una separación del resto de la sociedad. A pesar de que en sus trabajos se abordan los problemas enumerados en párrafos anteriores, sus aportes no son considerados en la trayectoria del problema de la *diferenciación*.

A continuación se expondrán los elementos de la obra de Elias, relacionados con la diferenciación que serán útiles para articular la presente investigación, elementos que permitirán argumentar a favor de una comprensión del Himno Nacional Mexicano como un ejemplo de un proceso de diferenciación funcional en las sociedades modernas. Posteriormente, y como parte final de la presente introducción se expondrán algunas consideraciones metodológicas relacionadas con la adopción de la perspectiva eliasiana así como los problemas que plantearon a la investigación.

1.3.1. La *diferenciación* en la obra de Norbert Elias

Las reflexiones de Norbert Elias (1897-1990) sobre la civilización de la conducta a partir de los conceptos *psicogénesis* y *sociogénesis* [Elias, 1994a] representan el aspecto más relevante y conocido de su obra. Su relevancia radica en que esta perspectiva representó una alternativa a la antinomia individuo-sociedad que se exacerbó con el auge de la sociología norteamericana –léase parsoniana–, además de una crítica empírica y *realista* al alto nivel de abstracción que caracterizaba a la teoría de los sistemas de Talcott Parsons. Su propuesta sociológica apela a (1) una reivindicación de la historia para la comprensión de los procesos históricos de largo aliento que explican las cualidades estructurales de las sociedades actuales y (2) una comprensión de estos procesos como resultado de la interacción de dos fenómenos estrechamente relacionados: el *psicogenético*, vinculado con la economía psíquica del individuo y sus mecanismos de autoacción y el *sociogenético*, relativo a la formación de *figuraciones* –producto de las relaciones entre individuos– y mecanismos de coacción que determinan la forma de aquellas estructuras individuales.

Sin embargo hay otro aspecto de su obra que no ha gozado de la misma difusión y reconocimiento. Este aspecto tiene que ver con la *diferenciación* como un fenómeno evolutivo de gran escala: la evolución, en su obra, no se reduce a la utilidad de metáforas organicistas que facilitan la comprensión de ciertas realidades sociales o a la explicación de la diferencia social como resultado de la “supervivencia del más apto”. En la obra de Elias, la teoría de la evolución permite establecer ciertas premisas ontológicas sobre el universo en general y la sociedad en particular.

La primera de ellas –y en la que no nos detendremos⁸– tiene que ver con la continuidad que existe entre todos los niveles que articulan el universo: físico químico, biológico y social. Cada uno representa un orden emergente que no se reduce a la suma de sus partes (como ya postulaba Durkheim) y adquiere cualidades específicas, que no existen en los demás niveles (por ejemplo, la economía psíquica de un individuo no es una propiedad del cerebro ni existe en la sociedad con independencia de aquel). Lo que origina que

⁸Para una exposición detallada de estos argumentos véase [Pérez Baños, 2014].

estos niveles se diferencien del resto es la *integración y organización* que existe entre sus partes: mayor integración y organización de las partes componentes suponen mayor complejidad.

Dentro de este esquema la sociedad representa el orden emergente más complejo, en el que los individuos que la componen se encuentran más integrados y organizados. Para Norbert Elias la sociología encuentra su razón de ser no en la identificación de problemas propios (como hace Durkheim) ni en la constitución de una teoría lógicamente cerrada (como argumenta Parsons), sino en su referencia a este ámbito de la realidad diferenciado a partir de las dos características antes mencionadas. La sociedad entendida como relaciones de interdependencia entre individuos o *figuraciones*, integradas por funciones y orientadas por símbolos representa el ámbito objeto de la sociología.

Ahora bien, la *diferenciación* no solo opera entre órdenes de integración, sino en los órdenes mismos, lo que nos lleva al problema de su relevancia para la sociedad y para la sociología –problemas que articulan los debates posparsonianos antes referidos. Para comprender la particularidad de esta discusión en la obra de Norbert Elias es indispensable identificar el rol del concepto de *interdependencia* y la importancia que tiene para la formulación de su concepto sociológico central, el de *figuración*. Ambos conceptos le permitirán responder la siguiente pregunta, formulada por el propio Elias:

¿Cómo es posible que debido a su interdependencia, debido al entramado constante de sus acciones y experiencias, los hombres establezcan entre sí un tipo de interrelación, una especie de orden -si no se le da a la palabra una carga valorativa, esto es, si no se la considera contrapartida de la «confusión»- dotado de una autonomía relativa frente al tipo de orden ante el que nos encontramos cuando investigamos a los hombres concretos como representantes de una especie o como individuos singulares, es decir, cuando los investigamos desde la perspectiva del biólogo o del psicólogo?
[Elias, 1999, 86]

La introducción del concepto de *interdependencia* disocia el aspecto normativo del problema del orden (planteado por Durkheim y rescatado por Parsons) de la cuestión

estructural: en adelante, el orden no remite al reconocimiento de *pautas de valor* institucionalizadas, sino a una realidad constituida por relaciones funcionales que pueden ser más o menos inestables. Vale la pena citar de nuevo, en extenso, al autor:

El hecho de que las relaciones humanas carezcan absolutamente de normas y reglas no significa en modo alguno que no estén estructuradas. Uno de los malentendidos fundamentales de las relaciones humanas es imaginar que su estructuración, su carácter de orden de tipo específico, se deriva de su sujeción a normas. El hecho que aparece aquí puede resumirse muy brevemente diciendo que, desde un punto de vista sociológico aun lo que puede aparecer a los ojos de los individuos afectados como el máximo desorden representa un aspecto específico de orden social. Todo «desorden» histórico y su decurso -guerras, revueltas, disturbios, masacres, asesinatos, lo que sea-, puede ser explicado. De hecho, hacerlo es una tarea de la sociología. No se podría hacer si lo que nosotros valoramos «desorden» no tuviese también una estructura, igual que lo que consideramos como orden [...]

Se habla de orden, en el presente contexto, en el mismo sentido en que se puede hablar de un orden natural del que la decadencia y la destrucción en tanto que fenómenos estructurados forman igualmente parte que la construcción y la síntesis, al que pertenece la muerte al igual que el nacimiento, la desintegración igual que la integración [Elias, 1999, 89].

Esta “estructura” en la obra de Elias debe entenderse como la “forma” que adquieren las *relaciones de interdependencia* que *funcionalmente* establecen los individuos entre sí. El concepto de *figuración* servirá para remitirse a la forma que va adquiriendo esa estructura durante un periodo de tiempo; este remite a una

imagen de muchas personas individuales que por su alineamiento elemental, sus vinculaciones y su dependencia recíproca están ligadas unas a otras del modo más diverso y, en consecuencia, constituyen entre sí entramados de interdependencia o figuraciones con equilibrios de poder más o menos inestables [Elias, 1999, 16]

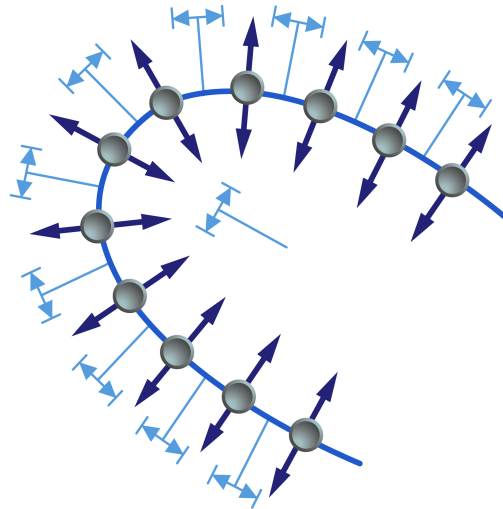


Figura 1.1: *Modelo de Figuración* [Elias, 1999, 16]

En lugar de *sociedad* o *sistema social*, la sociología tendrá como objeto de estudio las *figuraciones*, o, en términos más explícitos, las relaciones de interdependencia que establecen los individuos durante un periodo de tiempo. Los estados nación son un ejemplo de esta forma de interdependencia y representan una etapa tardía dentro del desarrollo humano que hace posible un incremento considerable de la diferenciación. Llegados a este punto se puede volver a preguntar ¿qué es la diferenciación? La diferenciación es la organización de individuos en torno a una actividad especializada. ¿De qué manera interviene el Estado en el incremento de la diferenciación en el modelo de Elias? Entendido como monopolio de la violencia legítima dentro de un amplio territorio, su aparición posibilita la integración, más o menos pacífica, de una gran cantidad de individuos que establecen relaciones de *interdependencia funcional* o, en términos durkhemianos, que se rigen por una división social del trabajo [Durkheim, 2002]. Dicho monopolio elimina las fuerzas centrífugas que desata la competencia entre grupos humanos por la hegemonía sobre el resto y orienta la competencia dentro del marco de la *interdependencia funcional*.

Esta *diferenciación* se caracteriza por el nivel de *autonomía* que adquieren las diversas

actividades humanas frente al resto; la *autonomía* hace referencia a la capacidad que la *figuración* tiene para realizar sus actividades bajo sus propios criterios y con sus propios recursos. Para Norbert Elias, la organización de la actividad científica permite comprender de manera más clara el problema de la diferenciación y la autonomía. Para el autor las ciencias físicas representan el ejemplo por antonomasia de una actividad plenamente diferenciada y autónoma de otras actividades como la política y la religión en tanto su interés no está orientado por la fe o una ideología política, sino por el conocimiento científico de las estructuras que articulan su ámbito objeto.

Esta *autonomía* no es un aspecto de su organización que se adquiera de manera espontánea y definitiva; supone relaciones de poder frente aquellos ámbitos de los que se diferencia, relaciones que en determinados momentos pueden favorecerle y otros resultarle contraproducentes. Un *equilibrio de poder* remite a la transformación que esas relaciones de poder sufren en un periodo de tiempo largo. Retomando el ejemplo de las ciencias naturales, éstas se encuentran en un equilibrio de poderes con ámbitos como la economía o la política en las que salen favorecidas porque proveen de saberes que benefician la actividad de ambas (con el desarrollo de tecnologías con un alto de valor tanto para el mercado como para la política, como la genómica) y no porque emitan enunciados afines a los principios organizativos de ambas esferas.

Tampoco la *autonomía* es una característica de la organización que se pueda concebir en términos absolutos. Comprendida en términos relacionales la autonomía siempre es *relativa*: la ciencia, por muy autónoma que sea, precisa de la estabilidad que el estado consigue con el monopolio legítimo de la violencia, el desarrollo de mecanismos de autocontrol que posibilitan la emergencia de medios de conocimiento *distanciados*, los recursos económicos para el desarrollo de sus actividades, etc. En este contexto, la ciencia se provee su lenguaje, sus métodos, su teoría y su objeto y aunque posea el grado más alto de autonomía, también depende *funcionalmente* de los otros ámbitos. En el caso opuesto, cualquiera de las otras actividades antes mencionadas puede intervenir en ese proceso. Las ciencias sociales representan el caso opuesto para Elias en tanto su organización presenta un escaso grado de autonomía que se refleja en la presencia

de disputas ideológicas en sus aparatos conceptuales. Definido a partir de los elementos anteriores, el arte también puede concebirse como un ámbito diferenciado de la actividad humana. Falta explorar los rendimientos de este enfoque a partir de un análisis histórico.

1.4. Implicaciones metodológicas

La presente investigación se concibe de manera general como un trabajo sociológico sobre la música, enfocándose en un tipo específico de composición: los himnos nacionales. En tanto ejercicio de sociología histórica, el trabajo delimita su ámbito objeto al análisis del Himno Nacional Mexicano compuesto por Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó Roca en un marco temporal de largo aliento que inicia en el siglo XVIII y termina en los primeros años del presente siglo.

La propuesta de este trabajo consiste en retomar el edificio teórico de Norbert Elias, enfocándose en el análisis de los procesos de *diferenciación*, con el propósito dar cuenta de las relaciones que se dan entre dos procesos que inciden en la emergencia de esta composición, el artístico y el político, y no tanto de la pieza en sí misma. En otras palabras, la propuesta se enfoca en las *relaciones de interdependencia* que dan lugar a dicha composición así como su transformación en un periodo de dos siglos. El interés en este aspecto *relacional* no solo involucra la interdependencia funcional entre individuos, sino la que establece el himno con otros géneros musicales durante ese periodo de tiempo. Como hecho social, su “longevidad” es mayor que la vida de los individuos y por lo tanto, más adecuada para los intereses de un modelo como el aquí adoptado.

Existen dos antecedentes relevantes en el desarrollo de una sociología de la música apoyados en la teoría de la civilización de Norbert Elias: su trabajo sobre la vida y obra de Wolfgang Amadeus Mozart [Elias, 1991] y un trabajo sobre la ópera en el México decimonónico desarrollado por Luis de Pablo Hammeken [de Pablo Hammeken, 2014]. El primero de estos trabajos se ocupa de explicar la idea del “genio” artístico como el producto de una relación entre una disposición (psicogenética) hacia la creación individualizada y una sensibilidad cortesana responsable de otorgar el reconocimiento público (sociogenético) de aquella creación. El segundo se ocupa del papel que jugó la ópera en

la construcción de una identidad (musical y política) en los habitantes de la Ciudad de México durante el siglo XIX.

Aunque en ambos trabajos el concepto de *civilización* juega un papel importante en el desarrollo de sus argumentos, éste adquiere significados distintos que inciden en el desarrollo de las investigaciones y la reconstrucción de su objeto. En el trabajo de Norbert Elias, el concepto de *civilización* enfatiza el proceso de largo plazo mediante el cual emergen mecanismos de control que originan modelos de conducta caracterizados por una moderación de los afectos, una regulación de las formas de trato [Elias, 1994a, 328] y una actitud previsoría de largo plazo [465] altamente sensible a las más mínimas variaciones de la conducta. En el trabajo de Hammeken, el concepto es útil para comprender el desarrollo de modelos de conducta en los habitantes de la Ciudad de México asiduos a la ópera durante el siglo XIX: este concepto encarnaba la autoimagen que de sí querían tener estos ciudadanos y permite problematizar y entender sus acciones como estrategias encaminadas a consolidar una identidad cultural y política.

El primer trabajo usa el concepto de *civilización* para entender la génesis de una sensibilidad –musical– en el marco de transformaciones estructurales de largo plazo que derivan en la aparición del estado absolutista; el segundo analiza la relevancia de unos símbolos que sirven como medio de orientación “civilizado” en un contexto en el que no existe un monopolio efectivo de la violencia física por parte del Estado.

La presente investigación es más afín al trabajo de Norbert Elias en tanto se ocupa del proceso de formación del Estado, de las disputas que le dan forma y la creciente diferenciación que posibilita; así mismo se ocupa de las transformaciones culturales que dan lugar a *paisajes sonoros* y formas de escuchar que inciden en la trayectoria social del Himno Nacional Mexicano.

1.4.1. *Diferenciación: actividad para sí mismos o para otros*

Una de las primeras interrogantes relacionadas con la adopción de la perspectiva eliasiana sobre la *diferenciación* tiene que ver con la manera en que se definirá, en un estudio histórico, el grado de autonomía que posee una práctica como la composición musical en un momento histórico determinado.

En su estudio sobre la profesionalización del deporte, Eric Dunning desarrolla una dupla conceptual que atiende a los problemas de organización de las *figuraciones* en función del destinatario de su acción: *para sí mismos/para otros* [Elias and Dunning, 1992]. Esta distinción resulta ser una herramienta muy útil al momento de ordenar las relaciones en términos de *equilibrios de poder* pues permite identificar el aspecto funcional que posibilita la relación entre figuraciones y su transformación en el largo plazo. Para el caso del fútbol, Dunning señala que

la presencia de espectadores en un acontecimiento deportivo puede *inducir* a los jugadores a exhibirse pero no *obligarlos* a que lo hagan. El elemento lúdico, en cualquier deporte, tenderá más a verse seriamente amenazado cuando los jugadores *dependan* de los espectadores –o de agentes externos como grupos con intereses comerciales y el Estado– para obtener beneficios económicos y de otro tipo. En tales condiciones, sea el deporte abiertamente profesional o nominalmente de afición, las presiones encaminadas a permitir que los intereses de los espectadores asuman un papel importante, a hacer que el «juego» se convierta en «espectáculo», pueden ser apremiantes [Elias and Dunning, 1992, 283].

Se puede asumir que en la actividad musical acontece un fenómeno semejante cuya intensidad varía de acuerdo al nivel de autonomía que adquiere la organización musical. El análisis del himno permite observar transformaciones que afectan no solo su aparición, sino el desplazamiento que sufre a causa de los equilibrios de poder que establecen músicos, élites políticas y ciudadanos/públicos en sus relaciones de interdependencia. En el presente estudio esta distinción permite identificar la importancia de esos “otros” en la *trayectoria social* del himno.

Mas adelante se irá ilustrando cómo a lo largo del proceso que culmina en la consolidación del himno como símbolo patrio, la relación entre audiencias, músicos y aparatos de estado se fue transformando de tal manera que su relación dió lugar a una *forma de escuchar* dominada por categorías y esquemas de división y clasificación establecidos por el estado. A diferencia de muchos himnos que se han transformado a partir de cambios políticos, y en consonancia con los himnos latinoamericanos, el mexicano ha cambiado poco. Sin embargo su estatus como símbolo de estado se ha transformado en función de los equilibrios de poder que han establecido espectadores, músicos y estado.

A partir del modelo teórico de Elias y de las reflexiones de Dunning sobre la profesionalización del deporte es posible observar al Himno Nacional Mexicano como un cúmulo de relaciones sociales y símbolos que se van transformando en el tiempo conforme se va consolidando un aparato de estado. A partir de estas consideraciones es posible afirmar, en contra del *modelo clásico de análisis*, que la explicación de un himno nacional no se agota con la observación de las disputas políticas; para ello se hace necesaria una explicación de los cambiantes equilibrios de poderes que establecen las figuraciones involucradas en su consolidación como *música de todos*. De estos equilibrios depende la autonomía y diferenciación de estas figuraciones.

1.4.2. La imputación causal

Para llegar a la conclusión anterior se vuelve indispensable reflexionar sobre ciertos problemas vinculados con la imputación causal, pues afirmar que la *diferenciación* es crucial para la comprensión de los himnos supone reconocer que no existe un centro que organice el resto de la actividad social (y tampoco una observación despojada de presupuestos), argumento que exige justificar la relación causal que se busca establecer. El reconocimiento de este hecho, ya problematizado ampliamente por Max Weber [Weber, 1982, 39-101]⁹, hace de la comparación una herramienta fundamental para la

⁹A pesar de las críticas que Elias dirige a su trabajo sobre los *tipos ideales* como herramienta de imputación causal propio de las ciencias sociales, aquí nos ceñimos a las reflexiones de Zabłudovsky sobre las debilidades de su crítica hacia la metodología weberiana [Zabłudovsky, 1999], reconociendo la utilidad y compatibilidad de ambas propuestas para el estudio de una individualidad histórica como lo es el Himno Nacional Mexicano .

construcción de argumentos causales en las ciencias sociales.

Para desarrollar el argumento que orienta el presente trabajo (que la génesis y la función del himno no se comprenden solo a partir de su dimensión política) se hace indispensable una comparación entre la historia de diversos himnos hará posible identificar (1) la especificidad del Himno Nacional Mexicano y (2) llevar a cabo esos ejercicios mentales de imputación causal de los que habla Max Weber para comprobar la plausibilidad de la hipótesis del trabajo [Weber, 1982, 176]. Esto exige a preguntarse por las condiciones o criterios bajo los cuales se establecerá la comparación, asunto no menor si se parte del hecho de que un fenómeno histórico se define por su inconmensurabilidad.

Los análisis de los himnos bajo el *modelo clásico* exponen una construcción *típico ideal*¹⁰ del himno como un símbolo que comunica una situación y una biografía políticas con fines pedagógicos, orientados a la adopción y reproducción de las normas definidas por la élite política que determina la forma de esta composición poético-musical. Para explicarlo, la formación del estado y la emergencia de la nacionalidad como cultura homogénea asociada a un territorio y un aparato especializado en la administración de la violencia, resultan cruciales para la comprensión de su forma (estilo poético y musical) y su contenido (el tipo de roles que exige de sus ciudadanos, la biografía política que establece, etc.). Por último, y no menos importante, el marco temporal que define este *tipo ideal* abarca el periodo que va de su composición al momento de su adopción¹¹. Las variaciones en torno a esta construcción típico ideal tienen que ver con la antigüedad del estado nación, su posición dentro del sistema mundo, la efectividad de su aparato político, etc.

El Himno Nacional Mexicano presenta, en comparación con himnos de otras latitudes, características específicas que permiten ejercitar una explicación a partir del problema de la *diferenciación* en el marco de los procesos de formación del Estado Nación. Como otros himnos analizados bajo el *modelo clásico*, el mexicano también se vincula con procesos de formación del estado nación caracterizados por una acentuada inestabilidad

¹⁰El *tipo ideal* es una construcción conceptual que tiene como propósito principal habilitar la comparación entre regularidades sociales e individualidades históricas. En el capítulo segundo se abunda sobre su definición y utilidad para el presente trabajo.

¹¹Véase 1.2.1 de esta introducción.

política, su forma y su contenido están definidos por una élite política en la que exponen las expectativas de rol respecto a sus ciudadanos, etc.

Pero, a diferencia de otros himnos más antiguos, su origen no se remonta a cánticos populares (*Good Save the King*, *The Star Spangled Banner*, *La Marseillaise*), no es producto del *etnosimbolismo* [Kolsto, 2006] liberal que apela a tradiciones milenarias para consolidar la unidad nacional (de hecho, como otros tantos himnos latinoamericanos, la influencia de la ópera denota hasta cierto punto el desinterés por la diferencia y, en el caso de México, la urgencia de su blanqueamiento), y su carácter oficial, a pesar de ser producto de una convocatoria de estado, no llegó sino mucho tiempo después de haber sido compuesto, casi cien años de haber sido publicada la convocatoria. De lo anterior se concluye que todas las funciones que se le atribuyen al *tipo ideal* del himno (como constructor de expectativas de rol y *performatividades*) no se cumplen sino mucho tiempo después de su *composición*.

La relación entre política y música que existía en 1854 puede ser analizada a partir del espacio en que fue estrenado, el programa dentro del cual se ejecutó, los asistentes a la misma y la crítica musical del acontecimiento. No es un hecho carente de importancia sociológica que actos oficiales de gobierno fueran parte de las funciones de ópera, que tuvieran al Teatro Santa Anna como escenario principal, que los funcionarios ocuparan las localidades más visibles del mismo: la popularidad de la ópera garantizaba una amplia difusión en sectores de la población muy diversos que compartían el gusto por este tipo de espectáculo [de Pablo Hammeken, 2014].

Lo anterior plantea la posibilidad de ver este hecho como una confirmación de la hipótesis *sobredeterminista* que explica al himno a partir de una voluntad política no solo porque el estreno se lleva a cabo en el Teatro que lleva el nombre del presidente en turno (Teatro Santa Anna), ni porque Bocanegra hace alusión a las proezas del “guerrero inmortal de Zempoala” o porque el responsable de la música era un funcionario de su administración encargado de la organización de las bandas de Guerra.

Empero, esta explicación se mantiene cercana a las premisas del *modelo clásico* porque nunca toma en consideración el hecho de que ese espacio albergaba una actividad

operística continua, no sometida a los calendarios oficiales, y mucho menos a los destinatarios de la composición, responsables del juicio primero que se emite sobre Himno Nacional, un juicio orientado por categorías que no necesariamente poseen el mismo significado que les atribuimos en la actualidad.

La composición del Himno Nacional Mexicano antecede a la consolidación de una unidad territorial (pues se seguía perdiendo territorio y, en cierta medida, se desconocía la magnitud del mismo), administrativa (pues se predefinir en función del centralismo o federalismo en turno) y militar (pues estaban permitidas las guardias estatales, mejor equipadas que las federales y existían brotes de violencia a lo largo y ancho del país); es, antes que nacional, un himno patriótico que si bien fue objeto de múltiples desplazamientos en función del momento político (a diferencia del himno Argentino, cuya disputa se limitó a la interpretación que de él se hacía), se consolidó como “himno verdaderamente nacional” no por el hecho de ser producto de una convocatoria, sino cuando pudo emanciparse de su herencia italianizante y relacionarse de manera jerárquica con la diferencia cultural encarnada en lo que se denominó *música popular* y *música indígena*.

Estas particularidades permiten afirmar que el proceso de diferenciación que involucra élites políticas y artistas, a las audiencias, interviene en la trayectoria del Himno Nacional Mexicano, pues explica las relaciones que lo trasladan de la ópera (como objeto estético sujeto a un gusto de clase) a los patios de las escuelas, las plazas públicas y las calles (como símbolo de identidad), un proceso que exhibe momentos de mayor autonomía durante el último cuarto del siglo XIX y que decrece durante la primera mitad del siglo XX, periodo en el que se consolida el himno como símbolo oficial de todos los mexicanos.

1.4.3. Los paisajes sonoros y la escucha: racionalidad o sensibilidad

El problema de la imputación causal es solo uno de varios que aparecen al adoptar como eje explicativo del himno el fenómeno de la *diferenciación*. Otro problema que atañe a la presente investigación se relaciona directamente con la manera en que las relaciones de interdependencia articulan mecanismos de coacción y autoacción que

regulan las relaciones entre los individuos. El *mecanismo de la corte* [Elias et al., 1998, 88] es un término con el que Elias se refiere a la dinámica que se desarrolla en la corte de Luis XIV por la inclusión y el prestigio que otorgaba pertenecer a ella [Elias, 1994b], una dinámica que da lugar a los mecanismos de coacción y autocoacción responsables de una sensibilidad cortesana, fundamental para el ascenso social en dicho espacio [Elias, 1994b, 77-78].

La competencia en la corte le permite ilustrar como operan estas coacciones, pero no se limitan a este espacio; su análisis sirve para señalar una característica de toda relación de interdependencia entre individuos:

desde los tiempos más primitivos de la historia occidental hasta la actualidad han venido diferenciándose progresivamente las funciones sociales como consecuencia del aumento de la presión de la competencia social. Cuanto más se diferencian las funciones, mayor es su cantidad así como la de los individuos de los que dependen continuamente los demás para la realización de los actos más simples y cotidianos. Es preciso ajustar el comportamiento de un número creciente de individuos; hay que organizar mejor y más rígidamente la red de acciones de modo que la acción individual llegue a cumplir así su función social. El individuo se ve obligado a organizar su comportamiento de modo cada vez más diferenciado, más regular y más estable. Ya se ha señalado que no se trata solamente de una regulación consciente. Precisamente lo característico de esta transformación del aparato psíquico en el proceso civilizatorio es que desde pequeños se va inculcando a los individuos esta regulación cada vez más diferenciada y estable del comportamiento, como si fuera algo automático, como si fuera una autocoacción de la que no pueden liberarse aunque lo quiera conscientemente. La red de las acciones se hace tan complicada y extensa y la tensión que supone ese comportamiento «correcto» en el interior de cada cual alcanza tal intensidad que, junto a los autocontroles conscientes que se consolidan en el individuo, aparece un aparato de autocontrol automático y ciego que por medio de una barrera

de miedos, trata de evitar las infracciones del comportamiento socialmente aceptado pero que, precisamente por funcionar de modo mecánico y ciego, suele provocar infracciones contra la realidad social de modo indirecto. Pero, ya sea consciente o inconscientemente, la orientación de esta transformación del comportamiento en el sentido de una regulación cada vez más diferenciada del conjunto del aparato psíquico, esta determinada por la orientación de la diferenciación social, por la progresiva división de funciones y la ampliación de las cadenas de interdependencias en las que está imbricado directa o indirectamente todo movimiento, por tanto toda manifestación del hombre aislado [Elias, 1994a, 451-452].

Las características que definen a este *mecanismo* dan lugar a críticas que atribuyen una alta racionalidad a los cortesanos y, por lo tanto, entienden el desempeño de los estados absolutistas como enteramente racionales. De acuerdo con Duindam [Duindam, 2011, Duindam, 1995], los presupuestos de este mecanismo conciben a la corte como una jaula ocupada por nobles sin poder que se limitan a reproducir rituales; las demandas para el mantenimiento de un equilibrio de poder que favorece a los gobernantes demanda un alto nivel de inteligencia social. La conclusión general que el modelo de Elias valora en demasía los alcances de este modelo de regulación de la conducta.

¿Qué relación tienen estas consideraciones sobre la racionalidad que se desprende del *mecanismo de la corte* con el análisis del himno que aquí se propone? Como ya se pudo leer en la cita de Elias, diferenciación de las actividades presupone un tipo particular de coacción que los individuos involucrados ejercen en sus relaciones, coacciones fundamentales para el desempeño de su función diferenciada y, por lo tanto para su conservación. Si el presupuesto básico que subyace al mecanismo es que genera conductas altamente racionalizadas, entonces la conducta de quienes conforman las figuraciones de melómanos así como sus juicios, poseen un elemento altamente racional.

Esteban Buch aborda el problema, de manera indirecta en su análisis sobre la obra de Schönberg y su trabajo resulta útil para reflexionar sobre el papel de la audiencia. Al autor le interesa conocer los elementos que hicieron del compositor un “caso” durante

su actividad musical. Para él

No basta con analizar los textos, como lo hacen las versiones perezosas de la “historia de la recepción”. Este trabajo -fundamental, por cierto- sólo tiene verdadero sentido en relación con su objeto. También hay que interrogar las obras, no para proponer una nueva evaluación de ellas, sino para reconstituir el espacio de las percepciones sobre cuya base escribieron los críticos. Y para eso, en vez de partir de la percepción y el análisis actuales, más vale partir de la crítica para sólo después volver a la música y analizarla desde esta perspectiva.

Claro que es difícil saber de qué manera fue percibida una obra musical un siglo atrás. El público iba al concierto y los críticos escribían la reseña de un concierto, es decir, de una escucha: una escucha única. Y si alguna vez miraban las partituras, armados de su formación clásica buscaban y encontraban argumentos para confirmar el juicio motivado por el concierto. Es inútil reprocharles no haber hallado en las obras lo que encuentra en ella un analista contemporáneo al examinar las partituras, o lo que encontraba el propio Schönberg al escribirlas: *su conducta estaba dictada por lo que habían escuchado* [Buch, 2010, 56, el énfasis es mío].

Este problema de la escucha se plantea de manera distinta en el caso del Himno Nacional Mexicano, no porque México careciera de una corte como las que se desarrollaron en Europa o no existiera una crítica especializada¹², sino porque el himno encarna un peculiar equilibrio de poder entre arte y música, equilibrio que se manifiesta en el espacio de su presentación y las figuraciones que involucra: el estreno del Himno Nacional Mexicano se llevó dentro de un programa compuesto de óperas italianas consagradas en el que, por cierto, ocupaba un lugar menor. Esta situación establece una condición de “recepción” distinta a la experimentada por la música de Schönberg, empezando porque aquella era una música que solo mediante la interpretación de los críticos fue llevada a terrenos políticos.

¹²Hammeken [de Pablo Hammeken, 2014] y Palti [Palti, 2003] dan cuenta de su existencia con una fuerte influencia incluso política.

Las implicaciones del mecanismo de la corte y la estrategia de Buch suponen una escucha altamente racionalizada por parte de los melómanos; sin embargo, esto puede ser discutido -y lo menciona Buch- sociológicamente. Una primera escucha puede estar condicionada por *disposiciones* que son producto de una trayectoria social, por un *habitus* producto de una posición específica en las figuraciones, de una introyección de mecanismos de coacción impuestos por una figuración diferenciada. Por lo tanto, una reconstrucción de las condiciones de escucha, en el momento de su presentación, puede bien prescindir del conocimiento de las obras y bastar con saber qué escuchaba el público para delinear las condiciones de su escucha.

Un trabajo de este tipo no parte de la premisa, ya discutida por Weber, de que es preciso ponerse en el lugar del César para pensar como el César¹³. El ejercicio de reconstrucción histórica puede apoyarse en la noción de *paisaje* con que inicia el presente apartado [Villoro, 1960] como estrategia metodológica que permita identificar las condiciones de primera recepción del himno. Su utilidad radica, como lo especifica Luis Villoro, en poner atención en “los caracteres más gruesos que la convierten en un elemento de una estructura”. De esta manera, el análisis de la pieza musical como criterio de apreciación musical puede ser sustituido por la *familiaridad*, adquirida a través de la práctica, de los rasgos que componen a la ópera italiana, la ópera buffa o la zarzuela, como *géneros musicales* que se definen como tales en tanto comparten características o atributos musicales en su composición.

Esta familiaridad con ciertos paisajes musicales servirá como baremo a partir del cual será evaluada la pertinencia estética y política del himno, y sin la cual no podrían

¹³Con esta reflexión Weber aborda el problema de la interpretación del sentido mentado de una acción y la utilidad de la tipología de los cursos de acción para conseguir una imputación de sentido basada en la evidencia “Los límites entre una acción con sentido y un modo de conducta simplemente reactivo (como aquí le denominaremos), no unido a un sentido subjetivamente mentado, son enteramente elásticos. Una parte muy importante de los modos de conducta de interés para la sociología, especialmente la acción puramente tradicional, se halla en la frontera entre ambos. Una acción con sentido, es decir, comprensible, no se da en muchos casos de procesos psicofísicos, y en otros sólo existe para los especialistas; los procesos místicos, no comunicables adecuadamente por medio de la palabra no pueden ser comprendidos con plenitud por los que no son accesibles a este tipo de experiencias. Pero tampoco es necesaria la capacidad de producir uno mismo una acción semejante a la ajena para la posibilidad de su comprensión: “no es necesario ser un César para comprender a César”. El poder “revivir” en pleno algo ajeno es algo importante para la evidencia de la comprensión, *pero no es condición absoluta para la interpretación del sentido*. A menudo los elementos comprensibles y los no comprensibles de un proceso están unidos y mezclados entre sí”. [Weber, 2002, 6].

comprenderse algunas particularidades históricas del Himno, como su rechazo inicial, el largo periodo de tiempo que le tomo constituirse como símbolo de estado o el hecho de que no presenta elementos musicales característicos de las músicas regionales o indígenas.

1.5. Estructura del trabajo

Para lograr el objetivo planteado en la presente investigación, se proponen cinco capítulos y una sección dedicada a las conclusiones; en cada uno de ellos en los que se irán exponiendo las discusiones involucradas en la explicación del Himno Nacional Mexicano como un fenómeno producto de la *diferenciación social*.

El segundo capítulo presenta el estado del arte de los temas involucrados en el problema de investigación: himnos, marco teórico y herramientas metodológicas. La primera parte, relativa a los himnos contiene una definición *típico-ideal* de los mismos elaborada a partir de las características que algunos de los estudios más relevantes sobre el tema resaltan; otro apartado analiza estos estudios con el propósito de extraer las categorías, problemas y argumentos que dan forma al *modelo* de análisis clásico, y, una exposición de los principales estudios que se han hecho sobre el Himno Nacional Mexicano. La segunda parte de este capítulo está dedicado a la exposición de los elementos teóricos de la obra de Norbert Elias que permiten la construcción y estudio del Himno Nacional Mexicano como objeto sociológico: interdependencia, *diferenciación*, autonomía, proceso, figuración y mecanismo. La última parte de este primer capítulo se detiene a explorar algunas definiciones del *paisaje sonoro* para el análisis del Himno Nacional Mexicano en relación con otras composiciones.

El tercer capítulo expone, en dos secciones, los aspectos característicos de los estudios más relevantes que se han hecho sobre el Himno Nacional Mexicano. En la primer sección se pasa revista a los principales estudios históricos sobre el Himno Nacional Mexicano con el propósito de identificar los temas, problemas y presupuestos que dan forma a esta *historiografía oficial* del himno. En la segunda sección se exponen los problemas que esta historiografía comparte con el *marco de referencia* delineado por los trabajos de Anderson, Gellner y Cerulo expuestos al principio de este capítulo.

El capítulo cuarto desarrolla un análisis sociológico del Himno enfocado en los equilibrios de poder que existían en el lustro previo a su composición y sirve como puente entre el capítulo dos y el cuarto: con respecto al capítulo anterior, se contrasta el rendimiento del modelo sociológico en la comprensión del himno frente al modelo historiográfico. Este rendimiento se traduce en una capacidad de observar en fenómenos relacionados con la vida operística de la ciudad, el papel de las bandas de guerra para la difusión de un género musical altamente valorado y el desplazamiento de la música sacra de la vida pública. Todos estos aspectos permiten articular una explicación “estructuralista” del – efímero– triunfo de Nunó. Frente al capítulo siguiente, sienta las bases para desarrollar una explicación *sociogenética* de equilibrio de poder que dominó durante ese lustro y su posterior transformación.

En el capítulo quinto se exponen los rendimientos del modelo de Elias en su aspecto procesual de largo aliento estableciendo un periodo de análisis que va de inicios del siglo XVIII y termina a finales del siglo XX. El marco temporal está delimitado por los procesos artísticos que inciden en la llegada y consolidación de la ópera italiana como un género dominante y apto para la simbolización de aspiraciones políticas. Durante este largo periodo acontecen cuatro transformaciones sociales que inciden en la transformación del *paisaje sonoro* inicialmente dominado por la ópera italiana. Estas cuatro transformaciones explican la llegada y dominio de la ópera italiana a la Nueva España a través de las Capillas y los virreyes; su desplazamiento por parte de la zarzuela, del clasicismo y el romanticismo alemán y, por último, de la *música popular* y la *música indígena*. Cada una de estas cuatro transformaciones incide en la aparición de nuevas categorías que orientan el sentido de la organización musical y en la formación de nuevos tipos de escucha.

El capítulo sexto se ocupa de dos categorías que orientan las acciones y esfuerzos de los individuos durante los siglos XIX y XX: *patria* y *nación*. Para desarrollar este argumento se expondrán (1) las implicaciones de los conceptos de *patria* y *nación* y la relevancia que tienen en la formación de órdenes políticos; posteriormente se expondrán (2) algunos elementos característicos de cada uno de los proyectos y su incidencia en la emergencia de (3) unas *formas de ver* o esquemas de ordenación del estado que

manifiestan en la forma de *paisajes*, representaciones visuales y sonoras del contenido que articula al proyecto de nación. La principal conclusión de este argumento afirma que la consolidación del Himno Nacional dependió de una transformación radical de los equilibrios de poder que supusieron un proceso de “desdiferenciación” de la organización musical en el Conservatorio Nacional de Música.

Lo anterior posibilitó la aparición de dos formas *metacapital*: el de las *músicas populares* discutido por el Conservatorio Nacional de Música en la década de 1920 así como de las *músicas indígenas* producto de la actividad etnomusicológica de la Escuela Nacional de Antropología e Historia durante el cardenismo. A partir de esto, lo *nacional* del himno cobró otro sentido que el demandado por la convocatoria lanzada en 1853 o el atribuido por la Sociedad Filarmónica Mexicana a la composición de Ortega: no será más el “verdadero canto patriótico” sino un himno nacional.

En las conclusiones se reflexiona de manera retrospectiva sobre el proceso de construcción del objeto, los objetivos de la investigación y las estrategias metodológicas para alcanzarlos. En este apartado también se reflexiona sobre los límites que toda decisión teórica establece, los problemas a los que se enfrenta el argumento principal y las líneas de investigación que pueden contribuir a resolver esos problemas y superar esos límites.

Capítulo 2

Himnos, diferenciación y paisajes.

El estado de la cuestión

En el apartado introductorio del presente trabajo se expusieron las problemáticas teórico-metodológicas que a las que se enfrenta un estudio sociológico de los himnos enfocado en el problema de la *diferenciación* y una breve exposición de las definiciones que se han ofrecido de los himnos y la manera en que se ha estudiado. Ambos elementos -definición y enfoques- permitieron identificar no solo las líneas temáticas, las categorías, conceptos y problemas centrales que todo estudio de los himnos debe tener en consideración si es que pretende enlazar comunicación y contribuir a este ámbito de estudio; también habilitó la construcción una herramienta metodológica sobre la cual se sostendrá la estructura argumentativa de esta investigación, a saber: una definición *típico ideal* de un himno nacional, un concepto de himno que sirve para el conocimiento de la realidad “en la medida en que, mediante la indicación de grado de aproximación de un fenómeno a uno o varios de esos conceptos, quedan tales fenómenos ordenados conceptualmente” [Weber, 2002, 16-17].

Es momento de exponer algunos de los principales estudios que se han elaborado sobre los himnos, sus presupuestos, categorías y principales conceptos; todos ellos articulan lo que aquí se denomina *modelo clásico de análisis*: autores, categorías y problemas centrales, definiciones y principales líneas de investigación que todo análisis sobre un himno debe tomar en cuenta. Posteriormente se expondrá el *punto de vista* a partir del cual se construirá el Himno Nacional Mexicano como objeto de análisis sociológico y desde el cual se debatirá con dicho *modelo*.

2.1. Himnos. Definiciones, marco de referencia y estudios en la construcción de un *tipo ideal* de himno nacional

Como objeto de estudio, el himno nacional posee una historia que data del año de 1959 con la aparición del libro *National Anthems and how they came to be written* de B. Griffith y el artículo de R. Mead *The National Anthem*, publicado en 1980. Ambos

trabajos son referentes de un interés por los himnos que fue creciendo a finales de la década de los ochentas y derivó en multiplicación de definiciones, el establecimiento de problemas, conceptos y categorías centrales para su estudio así como de autores canónicos para la formulación de estos problemas. A continuación se desglosan los elementos más relevantes de los himnos que servirán para delinear un *tipo ideal* de himno nacional.

2.1.1. Definiciones

Los himnos nacionales se pueden definir de dos maneras: a partir los elementos musicales que le caracterizan o de su relación con los valores que representa y le dan su razón de ser. En términos musicales, este tipo de composiciones se caracteriza porque la inmensa mayoría están escritos en compases y tiempos binarios (en casos latinoamericanos la división ternaria no excluye a la binaria); emplean figuras rítmicas propias de la música militar (no importando que algunos tengan influencia folclórica); al basarse en las notas fundamentales de los instrumentos de aliento su lenguaje es tonal; son cortos musicalmente y pocas veces presentan texturas a varias voces [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004, 172]. Si un himno posee estas propiedades musicales es porque fueron hechas para ser cantadas por voces no entrenadas, por ciudadanos. En términos de los valores que representan se puede entender por himnos nacionales

a los cantos en alabanza de las acciones y objetos dignos de elogio, generalmente con un estribillo que se repite al final de la composición y, a veces, de cada estrofa. Tales son los himnos llamados nacionales, que expresan viva y oralmente lo que la bandera sensiblemente simboliza: La patria y sus glorias. [Torres-Ruíz and De la Mora García, 2004, 13].

Dentro de este criterio, los himnos pueden clasificarse en dos grupos a partir del tipo de organización política al que representan y pertenecen: monárquicos o republicanos [Cusack, 2008, 51-52]. Los himnos monárquicos se ocupan de alabar al Rey, a la Reina o a Dios y en ellos la idea de patria como territorio con fronteras delimitadas es ajena

pues éstas varían en función del alcance de su espada [Cusack, 2008, 51]. En este tipo de himnos *God save the King* representa el modelo paradigmático de un himno monárquico.

Un himno republicano se define por su oposición a los valores monárquicos: reconoce la soberanía del pueblo y su pertenencia a un hogar, una patria o, en otras palabras, a un territorio con fronteras bien definidas en donde pueden habitar libremente sus ciudadanos. Estos himnos tienden a lo secular y *La Marseillaise* aparece como la composición más representativa de este tipo de himnos¹.

En términos musicales el Himno Nacional Mexicano se define como una composición escrita en tiempos ternarios con una fuerte presencia de figuras rítmicas marciales (Jaime Nunó se desempeñó como Director de Bandas de Guerra en México bajo el gobierno de Santa Anna), es de lenguaje tonal y no presenta ninguna influencia folclórica en sus notas; compuesto para ser ejecutado por sopranos, fue modificado para que pudiera ser cantado a varias (y poco entrenadas) voces.

La composición de Nunó forma parte de un grupo más amplio de himnos, los latinoamericanos, que musicalmente toman su forma de la ópera italiana. En su estructura formal, la música del Himno Nacional Mexicano es un ejemplo embellecido de este tipo de composiciones; no así su letra, cuyos motivos giran en torno a la patria. Si atendemos el texto del himno, este puede clasificarse como uno de corte republicano².

A diferencia de composiciones como *God Save the King*, *La Marseillaise* o *The Star Spangled Banner* el Himno Nacional Mexicano no encuentra sus orígenes en cantos folclóricos o populares que, dado el peso de su tradición, devienen en himnos nacionales mucho tiempo después de que son adoptados por un sector amplio de la población. La composición de Bocanegra y Nunó es producto de una convocatoria de estado.

Cuando se les piensa a partir de los temas abordados por Anderson, Gellner y Cerulo,

¹Dentro de esta categoría se pueden identificar los himnos poscoloniales de países como Portugal, Brasil, Botswana, Chad, Mali, Kenia, Angola, Cabo Verde. La mayoría de estos himnos presentan la peculiar característica de haber cambiado su referencia en el tiempo conforme fueron consolidando sus respectivos procesos de independencia: si en un primer momento apelaban a un futuro independiente, una vez emancipados del colonialismo europeo, el pasado se convirtió en el responsable de articular la unidad nacional [Cusack, 2008].

²Aún cuando haga mención a una figura teológica el peso de la patria y su defensa domina el tono del texto.

los himnos adquieren una dimensión histórica, política e ideológica que es sometida a un proceso de olvido operado por la ritualización de su ejecución. Ubicados en estos ejes, los himnos pueden ser entendidos como

fragmentos de un discurso que quedan de la primera época fundacional sean o no producto concreto de aquel momento. La oficialización de esta palabra épica, que los Estados realizan mediante un régimen de enunciación obligatoria, querría suspender su anclaje histórico para insertar esos textos en la intemporalidad de la Patria misma. Tendrán un éxito indudable, pero nunca en nombre de su anacronismo [Buch, 1993, 11-12].

Los himnos nacionales son una declaración fuerte y diáfana de identidad nacional, poseen un poder especial para definir una nación, son usados para crear vínculos, motivar la acción patriótica, honrar los esfuerzos de los ciudadanos y legitimar la autoridad formal; son el resultado de políticas que buscan hacer frente al desafío de producir alguna clase de integración social con miras a convertirlos en ciudadanos modernos y hacer frente al problema de la producción de solidaridad social [Chernillo Steiner, 1999, 1]. También son sitios de memoria colectiva donde la interacción entre pasado y presente se ponen en juego [Liao et al., 2011, 112-13]. Estas composiciones encarnan *mitos sociales* que articulan un “nosotros” [Elias, 2002, 31], símbolos que, como el tiempo en su concepción moderna, sirven para coordinar las actividades de unas redes de interdependencias cada vez más extensas y diferenciadas [Elias, 2015]; son manifestaciones particulares de esos símbolos unificadores y totalizantes que el Estado construye con el propósito de generar una *identidad nacional* [Bourdieu, 2002, 105-106]. Esta condición de los himnos en tanto *músicas de estado* [Buch, 2008] define una relación puntual entre la creación artística y la política (o el campo de poder), una forma específica de estética que permite, como la fotografía [Didi-Huberman, 2014], ocultar y mostrar representaciones de la nación, la patria, la población, etc. Los himnos

no han sido pensados como parte de la música popular [...] Estas piezas llevan las huellas **del momento cultural y político en el que fueron**

compuestas, y sobre todo presentan rasgos de los grandes modelos brindados en el siglo XVIII por el *God save the King* y *La Marseillaise* [...] La pertenencia del himno a un género musical determinado tiende a desaparecer frente a su estatus simbólico en el seno de la comunidad nacional. El himno nacional se vuelve el símbolo musical de “todos” a condición de ignorar sus rasgos estilísticos y genéricos particulares [Buch, 2008, 86, el resaltado es mío].

Operando esta amnesia del origen, los himnos buscan persuadir a los individuos de que ellos forman parte de un proyecto y de una nación con características distintivas [Cusack, 2005, 238]; haciéndolos partícipes de *performances* y rituales oficiales, los sujetos contribuyen a la realización de la nación [Cusack, 2008, Gibbs, 2007]. Los himnos son definidos como formas arquetípicas de una tradición inventada y representan la manifestación más fuerte de identidad nacional [Brooke, 2007, Hobsbawm, 2002]. Éstos funcionan un tótem estableciendo límites e identidades [Cerulo, 1993, Hildebrand, 2014, Winstone and Witherspoon, 2016] y esta condición los dota de una sacralidad que los exime de cualquier disputa pública [González Alcantud, 2003, Buch, 2008]. Estas composiciones contribuyen en la construcción de esta identidad al *interpelar* [Cusack, 2005] a los individuos fuera de las ceremonias oficiales, en su cotidianidad, asignándoles jerarquías y roles e incitando a formas específicas de acción³.

Es principalmente partir de sus letras que los himnos *interpelan* a los sujetos con el uso de un *nosotros* y los involucra en lo que Cusack define como el *cráneo de jade* del nacionalismo: la remembranza y defensa de un pasado ancestral y el sacrificio por el futuro glorioso de la nación [Cusack, 2005]. Esto no significa que la música no juegue un papel relevante; por ejemplo, la presencia del tono marcial en todos los himnos latinoamericanos es fundamental en el mensaje que comunica a sus escuchas:

En el himno de López de 1813, y en los otros himnos latinoamericanos,

³Esto es posible porque en las sociedades contemporáneas el nacionalismo es una práctica difusa que no se restringe a discursos intermitentes o a procesos de movilización social en periodos de guerra (o acontecimientos semejantes), sino que existe como una condición presente en la vida cotidiana. Se trata de un *nacionalismo banal*, mecanismo cotidiano, omnipresente, que naturaliza la relación entre lenguaje, cultura, territorio y una comunidad política [Billig, 1995].

la guerra es el gran organizador del tiempo de la Nación y la instauración de la guerra como principio de la historia implica el establecimiento de un régimen del heroísmo. La muerte por la patria marca el ritmo del ritual de los himnos, bajo la figura del juramento, ese “teatro sagrado del contrato social”: “juremos con gloria morir”. La voluntad de sacrificio es la condición que define la pertenencia del individuo a la Nación, según una dialéctica que alcanza su formulación ideal en el himno cubano: “morir por la patria es vivir” [Buch, 1993, 11].

Como la mayoría de los himnos latinoamericanos, el mexicano también hace de la guerra un organizador del tiempo pero a diferencia de otros himnos latinoamericanos como el de Bolivia⁴, el costarricense⁵ o el chileno⁶, el de Bocanegra y Nunó no hace de la paz o la reconstrucción del país motivo central de su texto [Crespo, 2016]. Esto, como podrá leerse más adelante, es contribución del los exegetas del himno.

Estas composiciones representan respuestas a exigencias específicas percibidas como amenazas provenientes tanto del exterior como dentro de la nación [Morgan, 2014] y por lo tanto, sirven a los objetivos políticos del régimen en turno [Liao et al., 2011]. Los textos que acompañan estas composiciones son la expresión poética de una intensión política dominante, producto de una escritura por encargo, mediada por convocatorias, decretos y evaluaciones que condicionan su legitimidad [Tissera, 2013, 5] y dan forma aun *biografía política* oficial, y por lo tanto, altamente selectiva [Taonezvi Vambe and Khan, 2009].

Resulta interesante observar que el análisis musical de los himnos es el menos explorado y hasta cierto punto parece darse por sentada su musicalidad una vez que se conoce su pertenencia a un género específico. Pareciera que el olvido de la pertenencia aun género particular se extiende al quehacer científico y humanístico que retoma a los himnos como objeto de estudio, no solo por el dominio del análisis textual, sino por la ausencia de estudios enfocados en las relaciones del himno con otras piezas o géneros

⁴“Esta tierra inocente y hermosa / que ha debido a Bolívar su nombre / es la Patria feliz donde el hombre / goza el bien de dicha y la paz”.

⁵“Salve, ¡oh Patria! Tu pródigo suelo / dulce abrigo y sustento nos da. / Bajo el límpido azul de tu cielo / ¡vivan siempre el Trabajo y la Paz!”

⁶“Ha cesado la lucha sangrienta. / Ya es hermano el que ayer opresor”.

musicales. Esto puede explicarse en parte por el hecho de que

la pertenencia del himno a un género musical determinado tiende a desaparecer frente a su estatus simbólico en el seno de la comunidad nacional. El himno nacional se vuelve el símbolo musical de “todos” a condición de ignorar sus rasgos estilísticos y genéricos particulares, fortaleciendo así una identidad nacional que se piensa como uniforme e inalterable [Buch, 2008, 86].

Todos los elementos que forman parte de esta definición amplia de los himnos responden a un interés cognoscitivo por encontrar el tipo de relación que establecen con los modernos estados nación así como la o las funciones que cumplen dentro del proceso de formación de éstos. Este interés articula categorías y problemas fundamentales para la exploración histórica que permite entender esa relación y esa función.

2.1.2. Marco de referencia

Este marco de referencia se compone de las categorías de *comunidad, estado, nación, nacionalismo, identidad* y, en menor medida, *tradición*. Cada una de estas categorías adquiere su forma a partir de los trabajos de tres autores y articulan un *marco de referencia* que define los temas relevantes en el estudio de los himnos. Estos autores son Benedict Anderson, Ernst Gellner y Karen A. Cerulo. A continuación se exponen los aportes de cada uno de estos autores al estudio de los himnos nacionales.

Para Anderson y Gellner el nacionalismo se entiende como un conjunto de experiencias compartidas por una población anclada aun territorio con fronteras bien definidas, en el que la cultura (homogénea) escrita y el desarrollo de mecanismos exoeducativos definidos por una autoridad central resulta fundamental para su consolidación⁷. Sin to-

⁷Las consideraciones de Anderson sobre la importancia del nacionalismo [Anderson, 1993] en la era moderna coinciden con uno de los problemas centrales de la diferenciación en las sociedades modernas: la desaparición de un centro que organice a todos los ámbitos de la vida. Para el autor, la creación de símbolos nacionales es una respuesta a la ruptura con tres premisas que dominaban el horizonte de las sociedades premodernas: la lengua escrita como medio para acceder a la verdad ontológica, la creencia de que la sociedad estaba naturalmente ordenada de modo jerárquico y la equiparación entre tiempo histórico y cosmogonía. La tarea de estos nuevos símbolos es doble: por un lado, cumplen la tarea de fundamentar ciertas características centrales a la nación como la raza, la piel o linajes bajo criterios

mar como objeto directo de sus reflexiones los himnos nacionales, sus trabajos ofrecen elementos para su comprensión como elementos que contribuyen a la construcción y el fortalecimiento de la experiencia de pertenecer a una *comunidad* imaginaria y a la conformación de una base lingüística y simbólica homogénea. Dentro de estos planteamientos, el himno contribuye a naturalizar la relación entre ambos elementos.

En el trabajo de Karen A. Cerulo los himnos nacionales si constituyen el objeto central de su análisis y, a diferencia de la propuesta de Anderson y Gellner, estas composiciones son un producto del nacionalismo y no tanto una herramienta para consolidarlo. En este esquema ambos símbolos tienen como tarea habilitar la comunicación entre estados. Su trabajo se informa por la teoría del *sistema mundo* [Cerulo, 1989, Cerulo, 1993]. A partir de este esquema, Cerulo concebirá a los himnos y las banderas nacionales como *estrategias de comunicación* que permiten a los estados comunicar como quieren ser vistos por sus pares. Sin embargo, más allá de la intención comunicativa que los origina, la forma de estos símbolos permite conocer el lugar ocupan dentro del sistema mundo (centro o periferia) y que de consenso político existe frente a sus ciudadanos. Del lugar que los estados ocupen dentro de estas coordenadas dependerá la forma que tomen estos símbolos: *embellecida* o *simple*⁸.

Por último, la definición de la tradición como invento permite observar en los himnos una manifestación del tipo de prácticas aceptadas abierta o tácitamente “que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición” [Hobsbawm, 2002, 8] para vincularse con un pasado adecuado a un proyecto. Bajo esta óptica el himno, lejos de construir un presente a partir de una ruptura -como sucede con los himnos latinoamericanos o aquellos de los países lusófonos- establece una continuidad con un pasado inmemorial y por ello incuestionable y legítimo.

A partir de estos elementos se construirá un *marco de referencia* desde el cual se de-

“naturales” y por tanto desinteresados; por otro, reclaman para sí sacrificios en pos del interés nacional [Anderson, 1993, 61]. El aporte Ernest Gellner en [Gellner, 1988] se encuentra en su interpretación de nacionalismo como la correspondencia entre unidad política y unidad nacional. La principal característica de este principio político es que precisa de la homogeneidad cultural que posibilite una comunicación estandarizada útil a la organización capitalista del trabajo.

⁸La forma es *embellecida* cuando posee muchos elementos estilísticos y se origina cuando un estado se esfuerza por representar la diversidad política que le compone, mientras que la forma *simple* refleja la existencia de un consenso político que es fácil de trasladar a los símbolos nacionales.

finirán los temas que es necesario abordar al momento de explicar de un himno nacional: cómo se relaciona el himno con el estado y el nacionalismo, de qué manera contribuye a su construcción, qué y a quienes comunica, a partir de que estrategias hace llegar su mensaje, a través de qué mecanismos es posible que sea escuchado, etc.

La revisión de los análisis sobre los himnos permite observar un interés por explicar las funciones que cumplen en la construcción de genealogías, identidades de género, roles, valores y normas que regirán la vida de los ciudadanos dentro del estado nación. A pesar de compartir un *marco de referencia* este *modelo* carece de un método único de estudio; estos no presentan un enfoque único y da cuenta de una riqueza metodológica que va del análisis sintáctico de los textos, al cálculo de correlaciones [Cerulo, 1993], la reconstrucción de la historia política de Estado [Brooke, 2007, Gibbs, 2007, Yekelchynk, 2003], los estudios con perspectiva de género [Lauenstein et al., 2015] y los enfoques psicológico [Winstone and Witherspoon, 2016] y psicoanalítico [Gutiérrez Estévez, 2004].

No obstante esta diversidad de estrategias explicativas, es posible identificar una suerte de consenso en todos ellos, no importando si su estudio toma por objeto las letras de los himnos, su estructura musical o ambos: todos comparten la premisa de que hay un elemento *exterior* a los himnos mismos que explica su función, sus formas, contenidos, causas de su adopción y su transformación. En otras palabras: no es a partir del estudio intrínseco de los mismos que se obtiene una comprensión del himno, sino del *contexto* político del Estado Nación que se puede construir una explicación plausible de los mismos. Aun cuando cuestiones relativas a la métrica del poema o la técnica de composición son tenidas en consideración, estos constituyen el *explanandum* en todos los trabajos.

La siguiente sección expone las aproximaciones más relevantes a los himnos nacionales clasificadas en dos grupos: aquellas que toman en cuenta las relaciones que se establecen entre estados nación y aquellas que consideran las relaciones y conflictos al interior de los mismos. Se les identificarán como explicaciones *intraestatales* a las primeras e *interestatales* a las segundas y cada uno de ellos se puede analizar letra, música o ambos elementos.

2.1.3. Estudios *inter* e *intra* estatales

A continuación se expondrán algunos de los más relevantes estudios sobre los himnos, articulados en dos grupos: en el primero se encuentran aquellos estudios que privilegian el contexto internacional para dar cuenta de la función comunicativa que cumplen los himnos en las relaciones internacionales; en el segundo se encuentran los estudios que privilegian el análisis de las disputas políticas al interior de un estado nación para explicar el origen y la función de los himnos. Los primeros adoptan una *perspectiva intraestatal* y los segundos una *perspectiva interestatal* y en adelante nos referiremos así a ellos.

El enfoque *interestatal* en el estudio de los himnos

Al hablar de un criterio *interestatal* como principio explicativo de las formas y contenidos de los himnos no se omite la relevancia de los procesos políticos que suceden al interior de un estado en la creación y composición de estas piezas; un aspecto característico de los himnos en tanto *músicas de estado* es que todos ellos pasan por el filtro de los funcionarios de estado que, oficializándolo o no, establecen “directivas” o “recomendaciones” a los compositores [Tissera, 2013]. El énfasis en las relaciones entre estados depende de la función que se le atribuya el himno: en este caso, el de habilitar una *estrategia de comunicación* [Cerulo, 1993].

En este rubro encontramos, además del trabajo de Cerulo sobre las *formas* de los himnos nacionales, los estudios de Nishimura Hidetoshi y Shimizu Tateo sobre el himno y la bandera de Japón, de Brian Bridges sobre la identidad del pueblo de Hong Kong y su relación con el himno nacional de China y, por último, el trabajo de Caroline Brooke sobre los himnos Ruso y Soviético.

Dentro de esta sección, el trabajo de Cerulo [Cerulo, 1993] se posiciona como punto de referencia para el resto de los estudios pues provee de un marco analítico y una metodología que permite estudiar las características textuales y musicales de los himnos a partir de las coordenadas que ocupan los estados nacionales en el Sistema Mundo y el nivel de consenso político que poseen sus gobiernos. La pertenencia de los estados a un *sistema* explica la importancia de estas composiciones para las *relaciones* que se

establecen entre estados. El análisis de Cerulo se propone habilitar las inferencias sobre las condiciones político-económicas de un Estado a partir de la *forma* del himno.

Los trabajos sobre el himno y la bandera japonesas que realizan Tateo [Tateo, 1999] y Hidetoshi [Hidetoshi, 1988] se enfocan en las reacciones ambivalentes que ambos símbolos despiertan en la población así como en las disputas que su oficialización despertó en el año de 1991, cuando se registró el primer intento de hacer del *Kimigayo* el himno oficial de Japón, principalmente en la prefectura de Okinawa, donde ambos símbolos son asociados con el desembarco de tropas norteamericanas durante la segunda guerra mundial [Hidetoshi, 1988, 154]. La decisión del Gobierno de conservarlos dependió de los acuerdos de cooperación en temas de seguridad entre estados Unidos y Japón [Tateo, 1999, 7]. Sus análisis se enfocan en los significados atribuidos a la música (antigua, funeraria y relacionada con los eventos deportivos), pero no al análisis de la composición.

El estudio de Caroline Brooke sobre los himnos de la extinta URSS y Rusia establece que las causas que de los cambios en estas composiciones se encuentran en los conflictos interestatales que atraviesa Rusia desde el siglo XVII hasta las últimas décadas del siglo XX: desde el abandono de la melodía de *Good Save the King* por una composición más “rusa”, a cargo de Aleksei L’vov (*Bozhe Tsaria Khani*) en 1814, la sustitución de ésta última por *La Internationale* y la variación rusa de *La Marseillaise*, *Workers Marseillaise*, en el contexto de la revolución de 1917, hasta la oficialización de Himno Patriótico en 1993 por parte de Boris Yeltsin, y el rescate del Himno de la Unión Soviética en el 2000, la constante que da cuenta de estos cambios son las relaciones que Rusia estableció con los países miembros de la hoy extinta Unión Soviética y aquellos que participaron en la primera y segunda guerras mundiales [Brooke, 2007].

El análisis de Serhy Yekelchynk sobre el himno nacional de Ucrania también se concentra en las relaciones interestatales para dar cuenta de su génesis. Para el autor, el complejo proceso de composición y selección del himno ucraniano se explica comprendiendo la intrincada relación que se establece entre el centralismo del *Politburó* y la autonomía de las instituciones administrativas de Ucrania. Para Yekelchynk lo relevante en el estudio de este himno son las consecuencias no buscadas que le dan lugar: la auto-

nomía del aparato administrativo ucraniano fue una prerrogativa otorgada por Stalin con el objetivo de ganar más lugares de representación en las Naciones Unidas pero derivó en un sentimiento de nacionalidad que terminó por diferenciar a Ucrania de la unión Soviética, diferencia que siempre fue objeto de disputa en las múltiples revisiones a las que fue sometido dicho himno. En este sentido, su rastreo de las disputas por censurar un sonido *ucraniano* por parte del *Politburó*, da cuenta de la importancia de ciertos estilos musicales para la política centralista de la extinta unión soviética, pues un sonido que manifestara una diferencia con respecto al aparato centra representaría una amenaza para la imagen de unidad que, valga la redundancia, buscaba comunicar Unión Soviética [Yekelchynk, 2003].

El enfoque *intraestatal* en el estudio de los himnos

En el apartado anterior se reseñaban las obras que privilegiaban la observación de las relaciones que se establecen entre estados para dar cuenta de los himnos nacionales (de su génesis, su forma y/o su contenido); también se especificaba que este enfoque no omite la existencia de realidades políticas al interior de los estados, pero éstas no logran dar cuenta de la función que cumple “en el concierto de las naciones.” La perspectiva que aquí se desarrolla explica los himnos nacionales a partir de los procesos y las disputas políticas que se dan al interior de los estados. Para este modelo, estas dinámicas “internas” son las que explican los contenidos de los himnos, las razones de su selección y de su oficialización.

Uno de los aspectos distintivos de este enfoque es su interés por el texto así como las estrategias que desarrolla para su análisis. Cada una de estas estrategias considera a los poemas de los himnos como creaciones orientadas a crear subjetividades, establecer normas y asignar roles a sus respectivos ciudadanos, a través del uso de metáforas o de *interpelarlos* directamente.

Por ejemplo, los trabajos de Taonezvi Vambe, Igor Cusack y Oliver Laurenstein encuentran en las letras de los himnos mecanismos de incitación a la acción y de formación de subjetividades. Para los autores estas composiciones funcionan como mecanismos de deshistorización que naturaliza esas demandas en términos biológicos y familiares.

El estudio encabezado por Taonezvi Vambe parte de la metáfora de la *biografía política* para comprender las letras de los himnos como textos *completos en su incompletud*: en tanto biografía, sus elementos son seleccionados por un grupo reducido de funcionarios públicos [Taonezvi Vambe and Khan, 2009, 25]. Los himnos, sobre todo los del tercer mundo, son mitologías oficiales que *memorializan* ciertos aspectos de la historia (los padres fundadores, los orígenes) mientras suprimen otros a través de la presentación de una historia lineal, no conflictiva, sobre todo de aquellos que perdieron esas disputas por el aparato de estado. Esto los convierte en mecanismos de *contrainsurgencia verbal*. El estudio de David K. Hildebrand sobre *The Star Spangled Banner* y *The Battle of Baltimore* [Hildebrand, 2014] y el trabajo de Alison Morgan [Morgan, 2014] sobre las parodias hechas a *God Save the Queen* puede ser leído en clave de *biografía política*: las letras de aquellas composiciones que fueron desplazadas por los himnos oficiales contienen voces silenciadas por la historia oficial; su estudio permite identificar los objetos y símbolos de esas disputas.

La noción *interpelar* desarrollada por Althusser le permite a Cusack analizar el texto de los himnos como enunciados que articulan expectativas de rol dirigidas a los integrantes de las naciones [Cusack, 2005]: si el propósito de los himnos es convencerlos de que pertenecen a una nación, es preciso interpelarlos [Cusack, 2005, 237] a partir de un *nosotros* que los haga partícipes de las ceremonias en donde se expresa esa unidad nacional (como la entonación del himno en actos oficiales, eventos deportivos, ceremonias escolares) [Cusack, 2008, 48]. A partir de estas premisas, Cusack encuentra que la presencia de determinados pronombres personales en los himnos indican maneras distintas de *interpelar* a sus ciudadanos y por lo tanto, son indicios de los proyectos políticos que los sustentan. Todas estas distintas maneras de *interpelar*, se proponen (1) conservar un pasado común y construir el futuro de la nación y (2) articular una nación con género (*gendered nation*) que asigne tareas específicas para hombres y mujeres [Cusack, 2005, 237].

También Jason Gibbs encuentra que la búsqueda de un himno en Vietnam comienza en el contexto de los conflictos revolucionarios que se gestaron en 1926 con el enfren-

tamiento entre comunistas y el emperador Bao Dai bajo el protectorado francés. Los múltiples cambios de música y letra de los himnos no son sino conflictos, en el nivel simbólico y ritual, de los ideales sostenidos por los distintos grupos en disputa desde la formación del imperio vietnamita, pasando por la ocupación japonesa de 1941, hasta la unificación del territorio en 1976 y la selección de un himno oficial para el territorio en 1981 [Gibbs, 2007].

Ana Tissera hace un análisis del himno de Perú, en particular de una modificación que sufrió a partir de la salida de José de San Martín y la desaparición del gobierno monárquico en el año 1822. A partir de atender los *programas narrativos* que contiene el texto del himno en sus dos versiones (la manera en que se narra la historia de los esclavos en el Perú), la autora encuentra que existe una relación entre la aparición de una estrofa “apócrifa” en el himno y la adopción del orden republicano encabezado por Simón Bolívar [Tissera, 2013, 19]. La importancia de este trabajo radica en el presupuesto de que se puede establecer una versión “auténtica” del himno. Esto introduce el problema de la legitimidad de la composición (puede no ser auténtica pero si legítima o ser auténtica pero carecer de reconocimiento) y añade un problema que otros estudios de los himnos no habían tomado como objeto de sus reflexiones, a saber: ¿cómo se determina la legitimidad de un himno? ¿Depende únicamente de una decisión de estado o precisa de la participación de sus ciudadanos?

El análisis de las representaciones contenidas en los himnos a partir de un enfoque de género es desarrollado por Oliver Lauenstein a partir de la metáfora de la *familia ampliada*. En este, los autores afirman que esta metáfora resulta más útil que la de *comunidad imaginaria*, de Anderson, porque permite observar en los himnos creaciones masculinas que establecen estructuras jerárquicas dentro de las familias, prescriben roles sociales y responsabilidades a cada uno de sus integrantes. En los himnos estos roles se legitiman afectivamente y se reifican como biológicamente determinados. Con base en la metodología desarrollada por Cerulo para el análisis de los himnos nacionales [Cerulo, 1993] y los análisis de la familia de Bourdieu [Bourdieu, 2002] los autores concluyen que las metáforas familiares presentes en los himnos republicanos organizan la estructura (jerar-

quías pares-hijos, genealogías) y contenido (roles de género, connotaciones positivas de seguridad y pertenencia) de las relaciones sociales [Lauenstein et al., 2015, 325].

Dentro de este grupo, el único análisis *internalista* que tiene como objeto explícito de análisis la música de un himno es el análisis de Esteban Buch sobre el himno nacional Argentino [Buch, 2013]. En este texto, Buch expone la trayectoria histórica del himno, desde su composición, sus alteraciones y su oficialización para analizar sus contenidos textuales y musicales no solo a la luz del contexto político que deriva en la independencia de la aún inexistente Argentina o de su potencial pedagógico, sino de las tradiciones filosóficas que informan el texto y la semántica de la composición musical.

Otras aproximaciones a los himnos

El estado del arte que se presenta dista de agotar las estrategias explicativas que se desarrollan en el estudio de los himnos, pero resulta útil para ordenar los temas y discusiones más relevantes que se han desarrollado dentro *marco de referencia* antes especificado. A continuación expongo otras formas de aproximarse a los himnos, formas que abandonan el interés por lo político y ponen su foco de atención en las funciones psicológicas y performativas que condicionan las funciones (comunicativas y pedagógicas) que se atribuyen a estas composiciones.

Desde un punto de vista psicoanalítico, Manuel Gutiérrez Estévez analiza la estructura y funciones de los himnos dentro de las tribus y los estados nación. Su premisa descansa en un postulado central para el psicoanálisis: que los himnos ocultan un malestar provocado por la imposición de un cuerpo social al individuo y lo tornan en un sentimiento de pertenencia. Valiéndose de la teoría de la recepción de Hans R. Jauss, el autor analiza la estructura sintáctica del texto para dar cuenta del tipo de movilización emocional que generan los himnos en pos de ese sentimiento de pertenencia [Gutiérrez Estévez, 2004, 373]. De acuerdo con lo anterior “la praxis estética del himno nacional exige su realización colectiva y la sujeción a unas normas específicas de control gestual y postural. La composición poético-musical que es un himno se recibe en público y con sujeción aun rol de actuación” [373]. Al igual que Lauenstein, el análisis de

Gutiérrez encuentra que algunas de las características de la patria tienen connotaciones femeninas que demandan conductas amorosas y se encuentran subordinadas a los rasgos militares característicos de sus *hijos* [364] pero, a diferencia de los análisis que observan en los himnos una manera directa de *interpelar*, para Gutiérrez la capacidad de movilizar de un himno radica en la ambigüedad de sus contenidos [353].

El trabajo de Naomi Winston y Kristy Witherspoon toma como objeto de análisis uno de los presupuestos centrales en el análisis de los himnos: la definición funcionalista que les atribuye un rol fundamental en la consolidación de la identidad nacional. La pregunta que las autoras buscan responder es ¿cómo sucede ese proceso de consolidación? Lo que las autoras encuentran es que la identificación del himno y su influencia en la génesis de la identidad nacional no acontece antes de los 10 años, hecho que condiciona los esfuerzos pedagógicos orientados a la generación de dichos sentimientos. En otras palabras, la función atribuida al himno está condicionada por el desarrollo cognitivo de los individuos; no es una cualidad que se realice a partir de la forma textual (como sugiere Gutiérrez Estevez), de la intencionalidad política o, más importante aún, de la estructura musical de la composición. [Winstone and Witherspoon, 2016].

Nancy Guy estudia el himno nacional de China partiendo de la noción de *discurso dialógico* (*dialogic discourse*) de Bhatkin [98]. A partir de esta noción la autora puede romper con el presupuesto que atribuye a los himnos una capacidad de movilización unívoca: en tanto las condiciones de su ejecución son contingentes, los significados e intenciones dejan de ser unívocos. Para la autora, no es el himno la que determina el tipo de *performance* que los individuos han de realizar (como sugiere Gutiérrez Estevez), sino que es el *performance* del himno es el que crea su sentido⁹.

En el estudio encabezado por Tim. F. Liao se desarrolla un trabajo sociológico sobre la letra del himno de la República Popular de China que parte de la premisa siguiente: los himnos nacionales son símbolos culturales colectivamente reconocidos que articulan

⁹El análisis de Guy podría enmarcarse en el tipo de análisis *externalista* de los himnos, pues tiene como contexto un encuentro diplomático entre China y Taiwan, pero no son estas relaciones las que determinan el contenido del himno; únicamente son sus *condiciones de recepción*. La polémica que resulta de la ejecución del himno nacional de China por parte de una estrella de pop taiwanesa se explica por el juego dialógico que se pone en marcha con esa presentación [Guy, 2002] entre la intérprete y la audiencia.

un conocimiento del pasado. Para los autores, la comprensión de los procesos por los que son producidas las letras de este himno es relevante porque permite observar la interacción entre estructura y cultura; en otras palabras, como la elección de un himno se ve afectada por las características cognitivas de la población (cultura) y el tipo de relación jerárquica que se da entre estos y sus gobernantes (estructura). Echando mano del modelo de análisis elaborado por Cerulo [Cerulo, 1989, Cerulo, 1993] y de los tipos de dominación de Max Weber [Weber, 2002], los autores exponen cómo los cambios de himno que ha experimentado China responden a la transformación en sus estructuras de dominación y sus intereses políticos (*collective focus*) [Liao et al., 2011].

El estudio de Pal Kolsto sobre los símbolos nacionales se reseña al último porque introduce dos variables que no aparecen en otros trabajos sobre los himnos y son relevantes para la presente investigación: patria y nación. En este trabajo Kolsto enfatiza que no hay cualidades inherentes a los símbolos nacionales que garanticen su aceptación; su capacidad de unificar o dividir varía en función de la antigüedad de los estados y los recursos materiales y simbólicos que estos posean. A diferencia de los estados más antiguos, los nuevos estados adolecen no solo de recursos materiales sino de patriotas, precondition para la emergencia del nacionalismo. A partir de este argumento cuestiona la premisa *etnosimbólica* que asume que la sola referencia a un pasado inmemorial, anterior a las divisiones políticas del presente, basta para que los símbolos nacionales cumplan con su función unificadora. Lo relevante de este enfoque es que permite observar que el conflicto no solo se desarrolla entre élites políticas, sino que involucra también a los grupos étnicos y las diferencias ideológicas excluidas que disputan su representación en estos símbolos [Kolsto, 2006].

Los trabajos de Sara Corona [Corona Berkin, 2016] y Castillo Ríos [Castillo-Ríos, 2017] sobre el Himno Nacional Mexicano abordan de manera interesante y original los problemas planteados por el *marco de referencia*, pero sus aportaciones serán reseñadas en el apartado siguiente, que desglosa un estado del arte de los trabajos que se han hecho sobre el himno.

2.1.4. Estudios sobre el Himno Nacional Mexicano

Gran parte de los trabajos sobre el Himno Nacional Mexicano son publicaciones conmemorativas elaboradas a cargo de dependencias estatales o publicaciones escolares. En adelante, convendrá referirse a este *corpus* de trabajos como la *historiografía oficial* del himno, ya que comparten premisas en torno a la explicación del himno –semejantes a las desarrolladas por el *modelo clásico*– y definen un conjunto de fechas, personajes y acontecimientos centrales para la exposición del Himno Nacional, la construcción de una historia y la definición de una identidad nacional.

El libro *Nociones de Historia de la Música Mejicana* (sic), inicia este recorrido por los textos de la *historiografía oficial*. Publicado en 1933, el texto contiene una reconstrucción de la historia musical del país en una clave evolucionista, en donde el mestizaje producto de la conquista explica el devenir musical del país y, en consecuencia, la forma del himno. El libro representa una fuente inestimable de información en lo que respecta a fechas, acontecimientos y personajes de la escena musical en México desde el inicio del periodo independiente –sus reflexiones sobre la música indígena y prehispánica son francas especulaciones– hasta la aparición del Himno Nacional Mexicano. Sobre este último tema, sin embargo, el autor solo expone de los acontecimientos musicales que sucedieron en el año de su estreno, 1854, centrados en la actividad de las compañías de ópera sin terminar de establecer un vínculo entre la rica historia musical del país y esta composición. La referencia a acontecimientos políticos queda en segundo plano y se hace en tono de valoraciones personales, además de que exhibe una actitud escéptica hacia la calidad artística del himno. Este trabajo forma parte de la historiografía sobre el himno debido a que establece una narrativa asentada en la esencia de “lo mexicano”- [Galindo, 1933, 483-612].

La siguiente publicación de la que se tiene registro es el texto editado por Luis Fernández, *Mexicanos al Grito de Guerra. Monografía sobre el origen, historia y significado del Himno Nacional Mexicano*, dirigido a alumnos de educación primaria. A diferencia del trabajo de Galindo, este trabajo encuentra en la Guerra de Independencia el origen

del Himno Nacional Mexicano, un periodo temporal más breve (si se le compara con el establecido por Galindo) y enfocado en el conflicto, más que en una transición de corte evolutivo. Este retoma la afirmación hecha por Galindo de que el himno logra aprehender algo que es propio de los mexicanos:

La historia del **Himno Nacional Mexicano**, no es solamente la historia de una bella y vibrante composición poética y una brillante composición musical de las mismas cualidades que aquella, *sino la de un anhelo espiritual de nuestro pueblo, que revela su temperamento poético, musical y heroico* [Fernández G., 1946, 5, las cursivas son mías].

En este libro ya se empiezan a delinear otras fechas canónicas de la *historiografía oficial* para explicar el origen e importancia del himno. Su exposición inicia en 1821, año en que termina la guerra de Independencia y aparece uno de los primeros himnos, autoría de Manuel Torrescano, la pérdida de Texas en 1848, la llegada del pianista Henri Herz en 1849 (a quién se le atribuye la iniciativa de contar con un himno nacional) y la publicación de la convocatoria en 1843 por parte del Ministerio de Fomento a cargo de Miguel Lerdo de Tejada. A las fechas “canonizadas” se agregan actores relevantes para la narrativa histórica del himno: Antonio López de Santa Anna, destinatario y principal verdugo del himno, algunos de los principales integrantes de *La Academia de Letrán* (José María Lacunza, José Joaquín Pesado, Manuel Carpio, Andrés Quintana Roo y Alejandro Araujo y Escandón) responsables de emitir la convocatoria para la composición del poema y de evaluarla; los integrantes de la Comisión responsable de evaluar la pieza musical (José Antonio Gómez, Agustín Balderas y Tomás León).

Otra particularidad de este trabajo se encuentra en la exégesis que hace el autor de la letra del himno, en un esfuerzo por crear herramientas que contribuyan a la construcción del nacionalismo “defensivo” desde la infancia¹⁰. El texto ofrece una exégesis del himno

¹⁰Una de las características más distintivas de este trabajo se encuentra en su rechazo de la interpretación literal del poema del himno, argumentando que el tono violento es meramente preventivo y que se trata de un himno que apela a la colaboración y el trabajo en tiempos de paz. Una lectura del trabajo de José Antonio Crespo sobre el himno ofrece elementos para debatir ese argumento y observar otros himnos que hablan explícitamente de la paz, el trabajo y la reconciliación después del conflicto [Crespo, 2016].

que destaca dos temas que a primera vista no aparecen de manera tan diáfana como el tema de la guerra: el de la paz y el trabajo en la honra de la patria. Si el perfil bélico del himno hace destacar al poema de Bocanegra del resto de himnos latinoamericanos, la publicación de Fernández se encarga de armonizar este himno con el resto de las composiciones [Fernández G., 1946].

En la década de 1950 se publican dos libros fundamentales para la consolidación de un catálogo de fechas, personajes, acontecimientos centrales en la historia del Himno Nacional Mexicano. El primero de ellos fue escrito en 1954 por Juan Cid y Mulet bajo el título *México en un Himno. Génesis e historia del himno Nacional a cien años de la presentación del Himno en el Teatro Nacional*. En este trabajo se repite el argumento del éxito del Himno Nacional Mexicano que encontramos en el texto de Fernández:

La poesía y la música se unen para decir LA VERDAD DE MÉXICO, QUE ES LA FORMACIÓN DE UNA ALMA NACIONAL. Única, eterna, diáfana y que FLOREZCA EN LO MÁS NOBLE DEL ESPÍRITU DE LOS MEXICANOS. Es la obra del genio la que debe expresar este propósito en su binomio de arte, poesía-música, símbolo en palabras y símbolo en sonidos que lleguen lo mismo al más refinado intelectual, que al modesto campesino que se esconde sepultado en la inmensidad de sus campos. Son estos artistas, poetas y músicos, los que asimilando el ALMA DE MÉXICO, deben ser intérpretes que hablen por muchos y para muchos [Cid y Mulet, 1954, 6].

Con respecto a los trabajos anteriores este libro aporta a la *historiografía oficial* dos temas centrales: (1) las biografías de González Bocanegra y Nunó Roca para restar importancia al origen social de ambos (hijo de españoles el primero y catalán el segundo) para enfocarse en su rol como compositores del himno¹¹ y (2) la importancia del régimen santanista para la aparición del himno, tanto por la emisión de la convocatoria como por la relación que establece con ambos autores (principalmente con Nunó) y por las consecuencias de sus decisiones políticas. En su trabajo la figura de Henri Herz conserva

¹¹Un esfuerzo por aplicar un principio de diferenciación en la explicación del himno en términos de *adquisición* de una habilidad musical y una sensibilidad nacional, y no de una adscripción a su origen español o criollo.

su importancia como promotor de la composición del himno y aparecen los trabajos de Andrés Davis Bradburn y Félix María Escalante como antecedentes directos del himno. La introducción de este hecho genera una dificultad a la historiografía que no existía en trabajos anteriores: explicar por qué la composición de 1854 y no la de 1849 se coronó como himno nacional mexicano y permanece hasta nuestros días¹².

A la lista de antecedentes, Cid y Mulet suma los himnos compuestos por Boschsa y Juan Miguel Losada dedicado al General Joaquín Herrera en 1950, las composiciones de Antonio Barilli presentadas el mismo año (una de ellas dedicada al General Arista); la composición de Max Marsetzek, y la de Inocencio Pellegrini en 1853. Su trabajo también es relevante porque (1) se interesa por las disputas artísticas desatadas con la llegada de Nunó al país; (2) considera la importancia de los espacios teatrales para la presentación de los himnos, hecho que permite observar la existencia de una estrecha relación entre quehacer artístico y política¹³; (3) amplía el marco temporal que explica el origen del himno hasta el Segundo Imperio, la República Restaurada y el porfiriato, y (4) realiza un esfuerzo de interpretación de las decisiones de Bocanegra y Nunó una vez que Santa Anna salió del gobierno, a la luz de su trayectoria profesional y su trasfondo biográfico [Cid y Mulet, 1954].

El texto publicado por Manuel Pacheco Moreno dos años después, titulado simplemente *El Himno Nacional* se enmarca también dentro de las celebraciones del centenario del Himno Nacional Mexicano, no obstante, comparación con el texto de Cid y Mulet respecto a la amplitud de temas, el trabajo de Pacheco Moreno representa un regreso a la exposición del procedimiento de selección del himno y la mención de las composiciones de José Garmendía y Francisco Torrescano, ambas de 1821, como antecedentes inmediatos del himno. La relevancia del trabajo de Pacheco Moreno descansa en la exposición de material historiográfico con el cual se sustentó la autenticidad del himno¹⁴ y

¹²En el de Galindo porque la evolución musical (y social) del país prefiguraba una manifestación artística como el himno; en el trabajo de Fernández, porque la coronación del himno de Bocanegra y Nunó se explica por su capacidad de aprehender una esencia de “lo mexicano”.

¹³Para un análisis mas detallado de las políticas de estado orientadas no solo a regular la conducta de asistentes al teatro, sino de regular contenidos y reglamentar rituales de estado véase la tesis de Valeria López López *La forma del Estado y la Política Teatral: aproximaciones históricas a la relación Estado-Teatro en México del siglo XVI al XXI* [López López, 2014].

¹⁴Labor que permitió estandarizar y legalizar la música y la letra del himno tal y como las conocemos

la inclusión del discurso pronunciado por González Bocanegra en el Teatro Santa Anna el día del estreno del himno [Pacheco Moreno, 1956].

El texto publicado en 2004 por el Palacio Legislativo titulado simplemente *Himno Nacional Mexicano* como material de apoyo a la exposición montada en dicho recinto se enfoca en la derrota de los ejércitos santanistas frente a Estados Unidos y la pérdida del territorio. En este documento el himno

es un llamado a la defensa de la patria y la victoria frente al enemigo opresor; expresa la necesidad de mantener la unidad ante las amenazas del exterior y las diferencias internas del país. El himno, que nace el 5 de febrero de 1854 fecha en que es premiada [Torres-Ruíz and De la Mora García, 2004, 11].

A diferencia de los trabajos anteriores este texto se caracteriza por enfatizar la función integradora del himno en un contexto de invasión y guerra, dejando de lado el papel del trabajo en la consolidación de la patria durante los periodos de paz y ubicando en la composición de la letra la aparición del himno¹⁵. El texto rescata las obras de Torrescano y José María Garmendía la composición de Francisco Manuel Sánchez de Tagle y Mariano Elizaga (1844) como antecedentes del himno; de igual manera considera la visita de Herz como un parteaguas para la composición del Himno y la consagración de Andrés Davis Bradburn, “compadre” de Bocanegra¹⁶, como ganador de la primera convocatoria para componer la letra del himno. De carácter informativo, el documento no abunda más allá de datos relacionados con las convocatorias, las biografías de Bocanegra y Nunó e información sobre el Teatro Santa Anna¹⁷.

En uno de los pocos trabajos académicos dedicados al Himno Nacional Mexicano, Sara Corona se referirá al Himno Nacional Mexicano como *patrimonio nacional y herencia cultural* para distanciarse de un enfoque que lo concibe como *memoria colectiva* en la actualidad.

¹⁵El trabajo de José Antonio Crespo sostiene el argumento opuesto: el himno es bélico. El propósito de su trabajo es exponer el contexto histórico en que fue compuesto y argumentar que su conservación como himno no depende de la atribución de un sentido que difícilmente puede sostenerse, sino en la comprensión de su texto y el significado que tiene para la historia de México.

¹⁶Mientras en este texto se asocia de manera positiva a los dos ganadores de la convocatoria para la composición de la letra del himno, en otros trabajos, más informales, a Bocanegra se le acusa de plagiar el trabajo de Bradburn.

¹⁷La conferencia de Manuel Ramos Medina pronunciada en el Centro de Estudios de Historia de México replica la misma información [Ramos Medina and CEHM, 2012].

Para la autora hablar en términos de patrimonio y herencia permite enmarcar al himno en un proceso en el que los mecanismos de memoria puestos en marcha por la iglesia se ven debilitados con el advenimiento de la modernidad. Para explicar el proceso mediante el cual la composición de Bocanegra y Nunó se convirtió en herencia cultural, la autora recurre a la historia política del país durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, retomando algunas de las premisas del *modelo clásico*: explicar la composición a partir de una *voluntad* política que determina sus contenidos, ceñirse al esquema temporal que va del proceso de composición al de adopción, explicar al himno como un tipo de composición única, sin relación con otro tipo de piezas musicales [Corona Berkin, 2016]¹⁸.

De todos los trabajos que forman parte de la *historiografía oficial* el de Daniel Molina y Hermann Bellinghausen es tal vez el que mayor trabajo de archivo presenta. El texto, elaborado con motivo del 150 aniversario del Himno Nacional Mexicano recopila trabajos inéditos de autores que dedicaron su tinta a la obra de Nunó y Bocanegra. En su libro es posible apreciar una exposición de las múltiples marchas, himnos y poemas que fueron compuestos en el periodo comprendido entre los años 1810 a 1904 (muchos de los cuales ya aparecen en trabajos anteriores de la *historiografía oficial*), así como datos biográficos de sus autores y, algo que no se desarrolla en ningún texto previo: un breve análisis musicológico de las 15 composiciones que participaron junto a la de Jaime Nunó. El texto es valioso además porque dedica un apartado que explica en términos artísticos por qué el himno de Nunó fue el ganador de la contienda y rebate un argumento en contra de lo que Bellinghausen denomina “teoría de la mano negra”, a saber: la explicación del triunfo de Nunó en función de su estrecha relación con Santa Anna

¹⁸La autora explica el rechazo y patrimonialización del himno con acontecimientos políticos y disposiciones legales: el rechazo que experimenta encuentra su explicación en el origen social de los compositores y las alusiones del himno a Santa Anna e Iturbide; su patrimonialización inicia con la visita de Nunó en 1904 con motivo del cincuentenario del himno (organizado por Porfirio Díaz), involucra un debate, que tuvo lugar en 1910, entre liberales y conservadores en torno a los padres de la patria (para los liberales Hidalgo era más relevante que Iturbide, para los conservadores éste último era el padre de la independencia) que la Secretaría de Educación resolvió aprobando una versión sin menciones a héroes; la determinación, en ese mismo año, de que el himno incluirá cuatro estrofas; la ejecución pública del himno con motivo de su centenario por 13 mil niños; la regulación de su precisión y uniformidad en 1984 con la publicación de la Ley del Escudo, la bandera y el himno, y la posibilidad de que fuera traducido a lenguas indígenas en 2005.

[Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004].

Con motivo del bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana se publica el texto *Himno Nacional Mexicano. Su historia*. La particularidad de este trabajo radica en poner de relieve la poca importancia que tenía un himno en comparación con la urgencia por definir una bandera y un escudo nacionales. A diferencia de trabajos anteriores, éste profundiza en el contexto histórico y antecedentes del himno de Nunó y Bocanegra asociándolo con litografías que remiten a algunos trabajos sobre el costumbrismo y manteniendo el argumento que explica el origen del himno a partir del contexto político [Konzevik C. and Vélez Paz, 2010].

El libro de José Antonio Crespo parte de una discusión reciente en torno al Himno Nacional Mexicano motivada por el uso de términos anacrónicos y su tono violento. Al diferencia de Fernández, quien ofrece una interpretación apologética del tono violento del himno y desarrolla una interpretación “pacifista” del mismo, Crespo nos remite al contexto político para explicar el tono violento del himno y el uso de términos bélicos que hoy día nos son completamente ajenos. El propósito del autor es contribuir a una mejor comprensión del mismo con la finalidad de mantener su forma original. También se ofrece una comparación de los texto poéticos de otros himnos latinoamericanos, ejercicio que permite observar la particularidad del poema de Bocanegra: un énfasis en la batalla y la ausencia de referencias a periodos de paz, a procesos de reconstrucción o pacificación, etc. [Crespo, 2016].

En su trabajo sobre el himno Castillo Ríos pone entre paréntesis la función unificadora que se le atribuye a este tipo de composiciones y explica la historia del himno como un problema de inclusión/exclusión entre valores que se pretenden universales y otros de carácter más particular y privado. Para ello, la autora rescata tres acontecimientos que involucran la interpretación del himno en ceremonias públicas: el rechazo de los Testigos de Jehova a presentarse en el canto a la bandera; la posibilidad de traducir el himno a lenguas indígenas y el derecho de medios de comunicación particulares a ceder sus tiempos a la transmisión de mensajes de estado¹⁹. El interés en el potencial conflictivo

¹⁹En el primer caso se trata de un conflicto entre valores universales y públicos y valores de particulares y el derecho de estos últimos a conservar sus creencias religiosas en el marco de un estado laico que

de los valores encarnados por el himno aproxima su enfoque al desarrollado por Kolsto [Kolsto, 2006].

2.1.5. Tipo ideal e individualidad histórica: particularidades del Himno Nacional Mexicano

Una vez revisados los trabajos elaborados sobre los himnos, incluido el mexicano, es posible desarrollar el trabajo metodológico que exige la construcción de un tipo ideal de estas composiciones. En primer lugar es importante tener claridad sobre su definición y su función para la investigación sociológica. Dentro de la obra de Max Weber el tipo ideal representa “un esquema conceptual orientador para la investigación”. Dentro de este esquema

la explicación de la individualidad presupone el saber nomológico, es decir, un conjunto de *uniformidades típicas de comportamiento* empíricamente comprobables. Y estas uniformidades, lo mismo que los conceptos generales, están constituidas mediante un procedimiento abstractivo que, aislando dentro de la multiplicidad de lo empíricamente dado algunos elementos, procede a coordinarlos en un cuadro coherente, sin contradicciones. De este modo, el resultado de tal procedimiento abstractivo es siempre un tipo ideal, que por un lado se diferencia de la realidad y no puede ser confundido con ella, pero que, por el otro, debe servir instrumentalmente para la explicación de los fenómenos en su individualidad; es siempre un criterio de comparación al cual debe ser referido el dato empírico, es decir, es un *concepto-límite ideal* que debe proporcionar un esquema conceptual orientador para la investigación [Rossi, 1982, 26].

garantiza la pluralidad de cultos: si los ritos de estado son efectivamente una forma de culto de la “religión de la patria” [Castillo-Ríos, 2017, 45] y exhiben una dimensión religiosa, el acto de bandera representa un acto de adoración que atenta contra los principios de esta religión [47]. El segundo caso representa una situación opuesta: abrir la posibilidad de traducir el himno a otras lenguas representa un esfuerzo de inclusión de grupos minoritarios a los ritos de estado cuyo idioma oficial es el español. El último caso encarna un conflicto entre derechos de particulares y obligaciones para el estado: la afectación a libertad de trabajo, alegada por una compañía radiodifusora, se ve acotada por el servicio público que presta y cuyo principal objetivo es fomentar los valores de la identidad nacional [48].

A partir de la información proporcionada por el modelo clásico y los estudios que sobre el himno de Nunó se han hecho se puede arriesgar una propuesta de un tipo ideal de himno nacional que nos permita identificar en qué aspectos radica la individualidad histórica del Himno Nacional Mexicano. En estos aspectos se enfocará la explicación que aquí se ofrece.

En términos musicales el Himno Nacional Mexicano se define como una composición escrita en tiempos ternarios con una fuerte presencia de figuras rítmicas marciales, es de lenguaje tonal y no presenta ninguna influencia folclórica en sus notas; compuesto para ser ejecutado por sopranos, fue modificado para que pudiera ser cantado a varias (y poco entrenadas) voces en ceremonias oficiales.

A diferencia de composiciones como *God Save the King*, *La Marseillaise* o *The Star Spangled Banner* el Himno Nacional Mexicano no es producto del rescate de piezas folclóricas o populares cuya oficialización en tanto himno nacional aconteció mucho tiempo después del reconocimiento atribuido por una determinada población. Como pudo leerse en la introducción, la composición de Bocanegra y Nunó tiene como denominador común con otros himnos el ser producto de convocatorias de estado que buscaban proporcionarles un catálogo de símbolos de legitimación, principalmente con aquellos estados latinoamericanos que iniciaron sus procesos de independencia de manera casi simultánea así como con aquellos que formaron parte de las colonias europeas en el continente Africano y Asiático.

El Himno Nacional Mexicano comparte con estas otras composiciones, además, dos temas centrales para el tipo republicano de himno: el de la patria entendida como territorio soberano y su defensa de fuerzas invasoras. Ambos temas aproximan al texto de Bocanegra y la música de Nunó al tipo republicano de himno aún cuando las referencias a una deidad rebasan su presencia en el texto; en este aspecto el tono marcial de la composición define la proximidad de la composición al “polo” republicano pues remite en su instrumentación a un ámbito de organización que no existe como tal durante la corona: el de un cuerpo especializado y autorizado para ejercer la fuerza por medios legítimos con el propósito de defender un territorio con fronteras bien delimitadas. Co-

mo ya señalaban Gutiérrez-Estevez y Buch (guardando sus correspondientes distancias analíticas), la forma de la composición denota valores e implica formas de organización en su ejecución y ritualización.

El tono marcial del himno de Nunó responde a un amplio reconocimiento de la ópera como vehículo civilizatorio que impregna a buena parte de los himnos latinoamericanos. Esta adopción del género italiano a partir de su *valor de prestigio*²⁰ explica -en parte- la ausencia de elementos prehispánicos, folclóricos o populares en estas composiciones, aspecto que hace aún más apremiante conseguir la amnesia de su génesis como un producto ilustrado orientado a naturalizar una relación entre territorio y una cultura hegemónica.

Si en lo musical el himno de Nunó presenta semejanzas con otros himnos del continente no sucede lo mismo con el poema de Bocanegra. Frente al tono combativo que caracteriza a la totalidad de estos himnos, el tema de la reconciliación, el trabajo y la reconstrucción no es igual de dominante y el poema de Bocanegra es el ejemplo más relevante de ello: es un texto bélico en su totalidad. La razón de que ello sea así puede encontrarse en el agitado contexto político en el que fue convocado y compuesto y por esta razón representa el aspecto más contextual del himno²¹.

Este aspecto del poema de Bocanegra permite abordar otro elemento peculiar del Himno Nacional Mexicano: el relacionado con las funciones que se le atribuyen a este tipo de composiciones. Si la realidad política es la que determina la forma y el contenido del himno se entiende que para alentar el sentimiento patriótico se eligiera un poema

²⁰La expresión *valor de prestigio* está asociado con el *consumo de prestigio* que caracteriza la vida cortesana francesa, sobre todo durante el reinado de Luis XIV. A diferencia del *ethos* burgués, que subordina los gastos a los ingresos, en el consumo de prestigio "la simple seguridad de la actual posición social de una familia y, más aún, el aumento de la importancia y del éxito sociales está subordinado a que uno haga depender los costos de su economía doméstica, de su consumo y, en general, de sus egresos, en primer lugar, del rango social, del status o prestigio que uno posee o al que uno aspira. Quien no pueda comportarse de acuerdo a su rango, pierde el respeto de su sociedad; va a la zaga de los participantes en la constante carrera de la competición para lograr las oportunidades de status y prestigio, y corre el riesgo de quedarse fuera arruinado y a tener que marginarse del círculo de trato que corresponde a su grupo de rango y status". [Elias, 1994b, 92]. A partir de lo anterior, el *valor de consumo* de un producto cultural como la ópera se define por la relevancia que tiene en el desarrollo de una mejor competición por las oportunidades de estatus y prestigio dentro de la *República de la música*.

²¹Aún cuando la música marcial marca el tiempo de la república, como señala Buch, este no se limita a los periodos de guerra y juega, como señala Billig, como un constructor permanente de ciudadanía e identidad.

cuyo elemento central es la guerra y el sacrificio en pos de la patria pero ¿qué función puede cumplir un himno de lenguaje anacrónico y musicalmente marcial en un contexto en el que las luchas son intestinas y se desatan entre quienes monopolizan el aparato de control del estado y grupos que le disputan su monopolio de la violencia legítima –léase: el narcotráfico?

Esto nos lleva a un último aspecto del Himno Nacional Mexicano, relevante para este trabajo: a diferencia de otros himnos que han cambiado su música y su letra en respuesta a transformaciones políticas profundas (como el Ruso, el Chino o los de algunos países lusófonos), el mexicano ha cambiado poco tanto en su letra como en su música y sin embargo su estatus como símbolo de estado continúa transformándose.

El Himno Nacional Mexicano no precisó de una estrategia etnosimbólica para legitimarse frente a poblaciones históricamente marginadas de los proyectos políticos que definen al estado: tradujo su mensaje poético a otras lenguas, y omitió referencias personales, sí, pero no introdujo “sonoridades” atribuidas a instrumentos musicales de las culturas prehispánicas. Aún con la adición de fragmentos de la *Marcha Granadera*, el *Huapango de Moncayo* o la *Marcha Zaragoza*, el canon europeo sigue dominando su estructura sonora.

Para la *historiografía oficial* la legitimación de la obra de Bocanegra y Nunó se explica por su capacidad de aprehender las cualidades esenciales de una tradición milenaria, impermeable a la realidad política de un pueblo, responsables de las particularidades de “lo mexicano”. Solo recientemente se discuten las condiciones que permitieron la emergencia de estos personajes como autores de un símbolo de estado. Ahora bien este estatus como símbolo de estado no llegó sino después de 150 años de haber ido compuesto, 50 de haber sido reconocido y casi 100 de haber sido oficializado.

Esta última característica plantea un problema interesante para el *modelo clásico* y el reduccionismo que opera en su explicación de los himnos porque a cambios políticos que involucran problemas de legitimación, no se corresponde una transformación de los símbolos que contribuyen a la consolidación de dicha legitimidad. ¿Qué cambió en la manera en que se organiza la sociedad para que el Himno Nacional Mexicano pudiera

consolidarse como música de estado? Brevemente se puede responder: la manera de escucharlo. Y en este problema, una respuesta sociológica enfocada en la *diferenciación* puede ofrecer una respuesta interesante.

2.2. Modelos de juego:

la diferenciación en la obra de Norbert Elias

Para dar una respuesta sociológica a la emergencia de una composición como himno nacional se estableció que su construcción a partir del problema de la diferenciación resultaba crucial. Esto por dos razones: porque este tipo de composiciones se da en un contexto de formación del Estado Nación, fenómeno que potencializa la diferenciación funcional y, en segundo lugar, porque permite preguntarse por la relación que se establece entre “la parte y el todo”, en este caso, entre la organización musical y la política.

En el caso de Elias se señalaba también que la *diferenciación* exige hablar de *mecanismos* y *modelos de juego*, de cualidades del objeto y estrategias para explicarlos. El término *mecanismo de la corte* es desarrollado por Norbert Elias a partir de su estudio de los rituales cortesanos que se desarrollaron en el Palacio de Versalles durante el reinado de Luis XIV y su importancia para la administración de las oportunidades de poder dentro y fuera del palacios [Elias, 1994b].

El análisis del *mecanismo* que opera durante el reinado de Luis XIV ilustra como el prestigio entre los cortesanos relaciona a estos entre sí y con el rey. La búsqueda de prestigio da lugar a una red de interdependencia muy fuerte que exige, a los individuos que la componen, la introyección de unos códigos de conducta (mecanismos de coacción) de los cuales depende su acceso –aunque no necesariamente su ascenso– dentro de la corte. Se comprende al mecanismo como esta serie de coacciones y autocoacciones que los cortesanos imponen a los otros y sobre sí mismos en su lucha por acceder –o mantenerse– al bien escaso que representa el prestigio, otorgado por la pertenencia a la sociedad cortesana. Son estas coacciones las que dan lugar a la *civilización* de la conducta, así como a la emergencia de una sensibilidad y un sentido del gusto cortesano.

¿A partir de qué estrategia puede Elias “observar” la diferenciación en una figuración determinada? A partir del análisis de las estructuras habitacionales el autor da cuenta de la estructura de la sociedad cortesana que pone en marcha el *mecanismo de la corte* de Luis XIV pues para él (como para los historiadores de la corriente de los *Annales*) el espacio no es un trasfondo sobre el cual se establecen las relaciones de interdependencia; son a la vez producto y condición de las mismas.

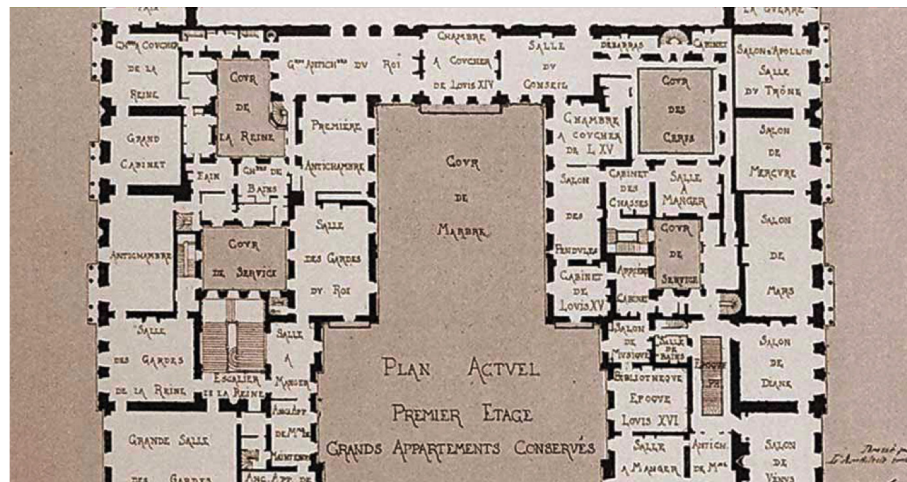


Figura 2.1: Palacio de Versailles, primer nivel.

La distribución de los espacios en el Palacio de Versailles encarna, para el autor, la compleja diferenciación de funciones que caracteriza al estado absolutista, los equilibrios de poder que definen a todas las relaciones de interdependencia y la importancia de los rituales para el “desenvolvimiento” de dicho mecanismo. Cada cuarto es el espacio donde se realiza una función específica, función entendida no como la realización de tareas orientadas a la conservación de un orden, sino como una relación dinámica entre las experiencias y expectativas de los individuos involucrados en la figuración y su conocimiento que tienen del juego en que están inmersos²².

A diferencia de la estrategia seguida por Elias para dar cuenta de los equilibrios de

²²“Solo se puede hablar de funciones sociales cuando se está en presencia de interdependencias más o menos coactivas [. . .] La dificultad que hay en el uso del concepto actual de función en tanto que calidad de una sola unidad social se deriva precisamente de que oscurece la interdependencia, la reciprocidad de todas las funciones. *No se puede entender la función de A para B sin tomar en consideración la función de B para A* [. . .] siempre están sometidas a pruebas de poder que normalmente giran en torno a problemas como: ¿quién utiliza más a quién? ¿qué función para el otro, qué necesidad del otro es mayor o más pequeña? ¿Qué dependencia del otro es, por tanto, mayor o menor? ¿Quién tiene más posibilidades de poder y, en consecuencia, puede dirigir en mayor o menor medida al otro, minimizar las funciones del otro o incluso privarle de ellas?” [91-92, el énfasis es mío].

poder en la Francia del siglo XVIII, el presente trabajo articula los modelos de juego que el autor desarrolla en su *Sociología Fundamental* [Elias, 1999] y la distinción desarrollada por Erick Dunning *para otros/para sí mismos*. Los modelos son desarrollados por Norbert Elias con el propósito de desarrollar una herramienta que permita visualizar el aspecto relacional y funcional del poder en las relaciones sociales en un fenómeno empírico. La figura expuesta en la introducción del presente trabajo ilustra la idea central de la figuración como una cadena de interdependencias que precisa de un contenido empírico que permita visualizar la estructura de las relaciones y los elementos –simbólicos o materiales– que los vinculan a esta y otras figuraciones.

Un modelo de juego que permita explicar sociológicamente al Himno Nacional Mexicano exige tener claridad del equilibrio de poder “inicial” que posibilita su composición así como de los posteriores reacomodos que inciden en su consolidación como *música de todos*. La sola adopción de este modelo genera una ruptura con un presupuesto del modelo clásico: que los músicos son meros ejecutantes de las disposiciones de una élite política. En este modelo, los músicos poseen un diferencial de poder que incide en las expectativas de dicha élite y viceversa²³. Bajo este presupuesto, el modelo unilateral del *modelo clásico* se abandona por otro que permite reconstruir la estructura de las figuraciones involucradas en la composición del himno a partir de las funciones que desempeñan, como se ilustra en la figura 2.2.

Un proceso de diferenciación puede construirse como objeto empíricamente observable a partir de ordenar las redes en función de las actividades que realizan cada uno de los individuos (políticos y músicos); el problema con este tipo de representación es que no permite identificar el “grado” de autonomía que cada una de las figuraciones tiene con respecto a la otra. Es aquí donde la distinción que introduce Dunning se vuelve relevante: no basta la organización, sino la capacidad de establecer los términos y las condiciones en las que se realiza la actividad que da lugar a esa figuración, realizarla *para otros o para uno mismo* [Dunning, 1992]. La tarea, además de establecer el presupuesto

²³“Igual que B ha de orientarse en cada una de sus jugadas por la jugada anterior de A, también A ha de orientarse en cada jugada suya por la jugada anterior de B. La fuerza de B en el juego puede ser inferior a la de A, pero no es igual a cero; en otro caso no habría juego” [Elias, 1999, 94-95].

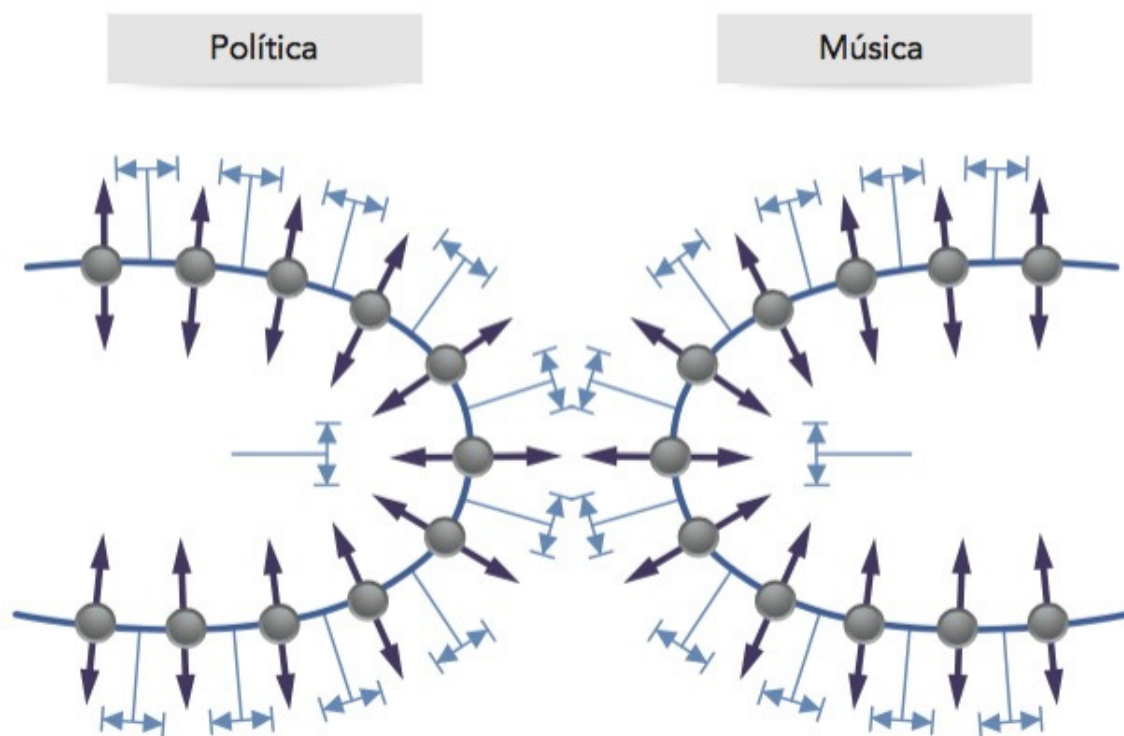


Figura 2.2: Modelo de juego con dos figuraciones: política y musical.

del equilibrio de poder que pone a los músicos en escena, es importante indagar los elementos históricos que definen el tipo de autonomía que caracteriza a las figuraciones en un momento de la historia.

Una segunda ruptura se genera cuando en la investigación se pregunta por las formas de escuchar, pues introducen un elemento que no está presente en el resto de las investigaciones sobre los himnos: éstos no se compusieron para ser consumidos exclusivamente por las élites políticas o los músicos. El *modelo clásico* tiene claro que el destinatario principal de los himnos está compuesto por los habitantes que ocupan el territorio que pretenden administrar (súbditos o ciudadanos, dependiendo el tipo de organización política), pero no tiene claridad sobre la importancia que tiene la capacidad de escucha de esos destinatarios: ¿están todos en las mismas condiciones de codificar el mensaje que se les ofrece? En estos trabajos la escucha queda a nivel fenomenológico como algo impermeable a la experiencia y las condiciones sociales de existencia. Pero ello no es así.

De lo anterior se deduce que la estructura de la figuración se transforma porque

también participan aquellos que escuchan: ciudadanos que al mismo tiempo son públicos porque en su asistencia al teatro son expuestos no solo a discursos sino a rituales que involucran la puesta en escena de ese tipo de música que dominaba al momento de la composición del Himno Nacional Mexicano: la ópera, en particular la ópera italiana dominada por Rossini, Bellini y Donizetti. Entonces, en el proceso de diferenciación que busca explicar la consolidación del Himno de Bocanegra y Nunó como música de todos participan tres figuraciones (figura 2.3), cada una con un diferencial de poder particular que se va transformando a lo largo del siglo XIX y buena parte del siglo XX.

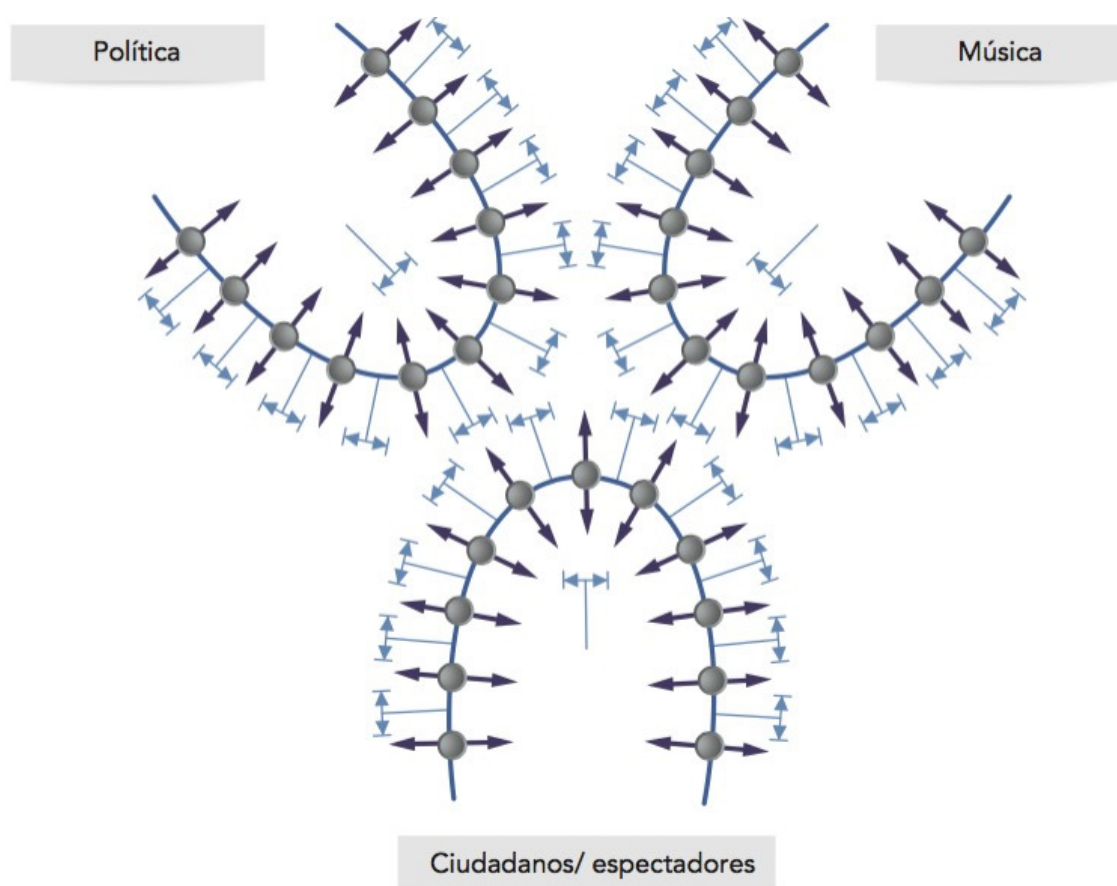


Figura 2.3: Modelo de juego con tres figuraciones: políticos, músicos y ciudadanos/audiencia.

La introducción del problema de las audiencias que escuchan añade otra variable a la investigación, una que no se deduce de la estructura de las figuraciones –si bien depende de los equilibrios que establece para movilizar unos u otros recursos– y que reconoce la utilidad de diferenciar analíticamente entre *cultura* y *estructura* llevada a cabo por Liao

en su investigación del Himno Nacional de China. Los modelos de juego permiten dar cuenta del aspecto *estructural* del Himno Nacional Mexicano, pero no de su aspecto cultural y aquí la categoría de *paisaje sonoro* que rescatamos de Schafer adquiere una relevancia sociológica que antes no poseía. De la exposición de sus rendimientos depende entender por qué al momento de componer la música del himno, Jaime Nunó recurrió a la forma operística para acompañar al poema de González Bocanegra.

Esto tiene una consecuencia para el recorte temporal de la investigación: el equilibrio de poder “inicial” que posibilitó la participación y triunfo de Nunó –que podría acotarse lustro 1849-1854– precisó de una condición inicial de escucha, un universo simbólico –cultural– que permita que su composición sea reconocida como un ejemplo legítimo de himno. Esta “condición inicial” adquiere la forma de un paisaje sonoro que antecede por mucho al proceso de composición y no será el único, pues entre el momento de su composición y de su adopción entrarán en juego otros tantos paisajes intervendrán en su consolidación como música de estado.

Pero antes de llegar a esa explicación es preciso exponer la definición “canónica” de *paisaje sonoro* y la utilidad que tiene para el desarrollo de una explicación sociológica como la aquí propuesta.

2.3. Los *paisajes* sonoros y la escucha

La noción de *paisaje sonoro* remite, en su sentido canónico, al conjunto de sonidos no musicales que rodean nuestra actividad cotidiana y si pasan desapercibidos es a causa de la familiaridad que tenemos con ellos. De acuerdo con Murray Schafer el *paisaje sonoro* remite

al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Es una palabra derivada de *landscape* sin embargo, y a diferencia de aquella, no está limitada a lugares exteriores. El entorno que me rodea mientras escribo es un *soundscape*, un paisaje sonoro [Schafer, 2006, 12].

Este concepto establece la omnipresencia como una característica distintiva tanto del

sonido como del sentido del oído y no considera la musicalidad aquel, sino su cualidad de *ruido*. El *paisaje sonoro* remite

al conjunto de sonidos del medio percibidos por el oído humano: todo suena en nosotros y a nuestro alrededor pero [...] no siempre somos conscientes de ello porque nos hemos acostumbrado a no escuchar. Los sonidos que acompañan a un determinado paisaje tienen su propia identidad y son inseparables de esa circunstancia, ese lugar y ese momento, configurando un paisaje sonoro tan real aunque diferente del paisaje visual (landscape) a que tan habituados estamos desde que los pintores holandeses empezaron a pintar el medio que veían y a denominarlo paisaje [Cabrelles, 2006, 1-2].

La importancia de esta categoría ha hecho del sonido un objeto a través del cual se puede conocer la identidad de una comunidad de igual manera que se se las conoce por su arquitectura, sus costumbres o sus vestimentas [Rezza, 2009, 3-4, citando a Barry Truax]; ha dado lugar al desarrollo de otras epistemologías distintas a la perspectiva “oculocéntrica” o a la práctica de *periodismo sónico* [80]. En la primera, una *ontología de lo “vibracional”* pretende superar la dicotomía sujeto/objeto a partir del reconocimiento de que todos los cuerpos establecen nexos a partir de sus vibraciones [Pisano, 2015, 77]; en el segundo caso, se coloca al oído como el principal medio de conocimiento pues fundamenta nuestra concepción del espacio y nuestra familiaridad con el mundo que nos rodea. Todos estos trabajos sobre el paisaje sonoro han posibilitado que el sonido sea construido como indicio de realidades sociales y articularse como objeto de estudio por derecho propio.

Para el estudio del Himno, los presupuestos del *paisaje sonoro* resultan sumamente sugerentes por las siguientes razones: abren la posibilidad de preguntarse por la relación que estableció el himno con un trasfondo sonoro dominado por cierta musicalidad y/o *ruido* (con la ópera italiana y los géneros musicales desplazados por ella) y por la particularidad del himno, por lo que tiene de común y diferente con ese *paisaje sonoro* determinado. Si un paisaje sonoro proporciona información al escucha sobre la familiaridad o extrañeza con respecto a los sonidos, la reconstrucción de este paisaje puede

arrojar pistas sobre la manera en que se escuchaba una composición sin la necesidad de apelar a la empatía como principio metodológico o a la comprensión teórica de la obra.

Sin embargo, para que sea útil, se precisa de romper con la premisa no musical del *paisaje sonoro* y también con la perspectiva individualista o ahistórica de sus estudios: un paisaje de este tipo no es ruido por la incapacidad de traducirlo al lenguaje musical, sino porque se vuelve una realidad aproblemática, normalizada, en la que, citando un término de Adorno, la escucha se suspende [Adorno, 2009, 15-49]. Si el paisaje adquiere esta nueva cualidad, la dificultad a resolver consiste en comprender como es que ese paisaje se construyó a partir de ciertos equilibrios de poder entre figuraciones diferenciadas, orientó las relaciones de interdependencia y se transformó en el tiempo.

Considerar esta categoría para explicar el himno ofrece la posibilidad de relacionar estos *paisajes sonoros* con otros que fueron construyéndose de manera paralela en ámbitos como la literatura, las ciencias y la administración: *cartas* geográficas, mapas topográficos [Craib, 2004] y representaciones matemáticas del espacio [Vera, 2007] cuyo propósito era el de resaltar y ordenar determinadas características del espacio con el fin de posibilitar la administración del mismo.

El proyecto de estado de la primera mitad del siglo XX vinculó actividad artística, quehacer científico y proyectos políticos con el propósito de consolidar una “cultura popular” y un “nacionalismo cultural” que imperó hasta la década de 1950. El reconocimiento otorgado al mole, el pulque y la tortilla como alimentos típicos del pueblo mexicano hasta la definición de los “bailes nacionales”, pasando por el nacionalismo musical impulsado por Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas buscaba consolidar una relación de identidad entre lo popular, lo mexicano y lo nacional. Pero sería a través de la pintura mural y del cine que los paisajes como representación de esa cultura adquirieron toda su fuerza [Pérez Monfort, 2015].

Sin embargo, a diferencia de estos paisajes, orientados a la construcción de *formas de ver* [Scott, 1998] y la consolidación de *metacapitales* relacionados con la emergencia y la consolidación del estado [Bourdieu, 2002] los *paisajes sonoros* con los que se relaciona el himno anteceden a la formación efectiva de estos monopolios y solo en una etapa

tardía llegar a formar parte de estos esquemas de pensamiento articulados por el estado en una *forma de escuchar*.

La selección de algunos aspectos de la obra de Elias para el análisis del himno supone una serie de decisiones teóricas que establecen ciertas características a su objeto. Una de las más relevantes la encontramos en el *principio relacional* de su sociología, cuya premisa principal establece que los objetos no se definen a partir de sus características inherentes, sino de las relaciones que establecen con otros objetos.

Este principio tiene implicaciones metodológicas importantes y son las que le otorgan su particularidad a la presente investigación. Una característica principal de los estudios sobre los himnos es que desarrollan un argumento *reduccionista* en el cual la política se vuelve el centro de la organización artística; aún cuando analizan las transformaciones del himno o el contexto de competencia que privilegia y oficializa a una de varias composiciones, no se tienen en consideración las relaciones que los grupos de músicos tienen entre sí y con la política o las que el himno establece con otras composiciones. En otras palabras, prestan poca atención²⁴ al “contexto” artístico y los *paisajes* con los cuales coexisten.

Estos elementos básicos permiten replantear el *paisaje sonoro* para abordar un fenómeno cultural específico, la composición de un himno nacional (el mexicano) como el resultado de relaciones sociales en el marco de un proceso civilizatorio muy puntual: la formación de un estado nación. El concepto de *figuración* y su principio relacional nos permite explicar la génesis del himno del dentro de un particular equilibrio de poderes y de comprenderlo a la luz de las relaciones que establece con otros géneros musicales.

Si contrastamos esta conceptualización del himno como parte de una *figuración* con las perspectivas *interestatal* e *intraestatal* saltan a la vista no solo las diferencias de cada una de estas estrategias, sino las categorías que priorizan en su estudio: mientras que el trabajo de Cerulo se enfoca en el aparato estatal y presta menos atención al tema del nacionalismo, los trabajos enfocados al problema *intraestatal* ponen su foco de atención

²⁴En *Sociopolitical Control* Cerulo identifica en el *periodo estilístico* la variable que le permite identificar las trayectorias musicales o influencias [Cerulo, 1989, 96]. A pesar de ello, considero que esta propuesta sigue enfocándose en un “ejemplar” musical, el himno, y no atiende su relación con las prácticas musicales más amplias.

en la construcción del nacionalismo.

La propuesta del presente trabajo no solo concibe al himno como un elemento de una figuración (social y musicalmente hablando), sino como parte fundamental de la formación de un estado y de categorías que posibilitan su construcción/legitimación, siendo las categorías de patria y nación dos de las más importantes para la consolidación de un himno como *música de todos*.

La introducción del poder como asunto de equilibrios que se transforman a lo largo de un proceso también rompe con la premisa voluntarista del *modelo clásico* de análisis, pues lo que importa no son las decisiones de un individuo o grupo, sino las consecuencias no deseadas del entrelazamiento de sus actos con los de otros y la trayectoria que resulta de su encuentro. Así, no importan los motivos por los cuales el Himno fue mandado a componer o fue premiado por la Comisión Evaluadora en 1854, ni por qué fue rechazado una vez que Santa Anna fue desplazado del centro de poder o rescatado por Díaz. Lo que importa es tener claridad de la correlación de fuerzas y la estructura de los *paisajes sonoros*, pues estos explican la trayectoria que derivó en la permanencia y consolidación del Himno.

Los capítulos siguientes están dedicados a exponer los rendimientos de un modelo sociológico frente a uno historiográfico informado –implícitamente– por las categorías del *modelo clásico* y desarrollar (1) el análisis estructural de los equilibrios de poder que posibilitaron a la composición de Nunó hacerse del título de “himno verdaderamente patriótico” por un brevísimo periodo de tiempo y (2) el análisis cultural de los *paisajes sonoros* que condicionaron la evaluación artística del himno desde el momento de su presentación el 15 de septiembre de 1854 hasta su consagración como *música de todos* en tiempos recientes con eventos.

Capítulo 3

Historiografía del Himno Nacional Mexicano

Es nuestra historia política minúscula y sonora. El artista no pudo estar más acertado: reflejó el ambiente que respiraba y lo hizo sin salirse de la técnica. Ni siquiera cambia de tono; en mi bemol está el coro y en el mismo está la estrofa; en el primero es marcial y heroico; en la segunda es melancólico, muelle, tierno y apasionado. La posteridad ha justificado el fallo del jurado calificador que dio la primacía a la composición de Nunó, y téngase en cuenta que los odios políticos y las desgraciadas eventualidades de nuestra Historia no han podido echar abajo ese canto patriótico. . .

Miguel Galindo, *Nociones de Historia de la Música Mejicana*, 608.

A partir de este capítulo empieza el desarrollo de la investigación sobre el Himno Nacional Mexicano; que la historiografía sea la disciplina con la que arranca una investigación sociológica responde a la sencilla razón de que ella proveerá de presupuestos teórico-metodológicos y empíricos “contra” los cuales se irá construyendo el himno como objeto producto de una diferenciación funcional. Estos textos son útiles no solo por las referencias históricas que despliega; una revisión cronológica de los mismos permite observar como fechas, autores y temas se van consolidando, dando lugar a una forma “oficial” de narrar la historia del himno. Incluso los trabajos de perfil más académico reproducen esta historia.

El breve recorrido histórico expuesto en la introducción del presente trabajo retoma mucha de la información vertida por la *historiografía oficial* del himno. Si se afirma que estos trabajos articulan una forma *oficial* de construir la historia del himno es porque en su mayoría forman parte de una liturgia de estado que celebra sus propios símbolos: exposiciones conmemorativas, conciertos, publicaciones, etc. Los pocos trabajos académicos (tres) presentes en este capítulo se integran a este *corpus* oficial no solo por retomar la cronología y hagiografía cívica de aquella historiografía, sino porque construyen y explican su objeto a partir de las categorías que el estado construye para narrar su épica.

3.1. El himno de la *historiografía oficial*

Para la *historiografía oficial* la guerra de Independencia en el año de 1810 representa el punto de partida de esta trayectoria, pues la ruptura con la corona representa el inicio de una búsqueda por una identidad propia¹, si bien la actividad musical orientada a condensar esta búsqueda inicia en el año de 1821 [Romero, 1961, 11]. En adelante, las fechas y eventos consignados por la historiografía remiten a la poesía cí-

¹Sin embargo, como señala Connaughton: “Es virtualmente incomprensible el proceso de la Independencia de México llevado a cabo entre 1808 y 1821, así como en general el temprano siglo XIX hasta 1830, sin referirse al impacto de las llamadas Reformas Borbónicas del siglo XVIII en este país. Pese a las múltiples rupturas políticas culturales e identitarias que significó la gestión independentista, las reformas del siglo anterior, intensificadas en la Nueva España a partir de los años sesenta, ya habían comenzado un fuerte reordenamiento de la vida religiosa, cultural, social y política” [Connaughton, 2015, 31].

vica y la música militar que da lugar a composiciones “ político-laudatoria-lambizcona” [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004]².

La cronología que establece esta *historiografía* se puede dividir en tres periodos: (1) el previo a la composición del himno, que da inicio el 15 de septiembre de 1810³, fecha en que inicia la Guerra de Independencia y termina en 1853, año en que se emite la segunda convocatoria para la composición del texto del himno; (2) el periodo 1853-1854 en que salen ganadores Bocanegra y Nunó de sus respectivas convocatorias a 1901-1904 en los que el gobierno de Porfirio Díaz retoma la composición como himno de México y, por último (3), el periodo que va de 1904 al 2005, en que se regula su uso, se establecen los principios legales que sustentan su legitimidad y su carácter oficial y definen sus principios pedagógicos.

Primer periodo (1810 - 1849):

de las *marchas patrióticas* a la primera convocatoria de estado

Los primeros antecedentes a los que remite la *historiografía oficial* son cuatro composiciones que aparecen después de iniciada la Guerra de Independencia el *Himno en el cumpleaños del virrey Francisco Javier Venegas*, con motivo de su aniversario el 3 de diciembre; unas *Tonadillas Insurgentes*, compuestas y cantadas por las tropas de José María Morelos y Pavón durante el sitio de Cuautla en 1813 y una marcha compuesta por

²Un análisis de los textos de los himnos a partir de las coordenadas analíticas expuestas por Karen A. Cerulo permitirá identificar un tránsito en las composiciones que van de obras *embellecidas*, cargadas de un alto contenido político y referencias explícitas a personajes o grupos, a otras más *simples o básicas* que reflejan un estado de cosas menos “agitado” y con contenidos conceptuales más abstractos. El poema que Bocanegra compone para el Himno Nacional Mexicano manifiesta un perfil simple (a pesar de las referencias veladas a Iturbide y Santa Anna) pues su énfasis recae en la defensa de la *patria*; la versión publicada por la SEP, con la que se deshace ese rasgo *embellecido* del himno consolida su carácter *simple*. No sucede lo mismo con la música compuesta por Nunó, que se caracteriza por tener líneas melódicas vigorosas, ritmos complejos y modulaciones armónicas que dan lugar a una estructura embellecida [Cerulo, 1995, 125]. Un análisis de las composiciones musicales relacionadas con eventos políticos representa una oportunidad excepcional no solo para hacer operativo el modelo analítico de la autora en el contexto mexicano, también representa una oportunidad para ahondar en la dimensión temporal que, en su modelo, se ve limitada por dos periodos precisos: la fecha de composición y la fecha de adopción. Por el orden de problemas tratados aquí, de tiempo así como de habilidades musicales, éste proyecto cae fuera de mis capacidades. Lo que aquí se plantea es un modelo de análisis sociológico y de largo aliento sobre la música y las sensibilidades que las *figuraciones* dedicadas a la escucha y valoración musical que permita dar cuenta de la autonomía de la creación musical que incidió en el *trayectoria social* del Himno Nacional Mexicano.

³A falta de una fecha precisa de las composiciones que se presentan en este periodo se deja la fecha de inicio del conflicto.

Manuel Corral, con motivo del fusilamiento de Francisco Javier Mina en 1817 titulada *Odio a Mina, baldón del Ibero...* La última pieza musical previa al auge de composiciones “independentistas” es compuesta en 1820 y dedicada al Rey Fernando VII de España. El año de 1820 registra un himno “con un escrito anónimo y elemental”

Honor a los héroes,

honor a los sabios,

sus brazos, sus labios

sustentan la ley. [Torres-Ruíz and De la Mora García, 2004, 15].

A partir de 1821 las composiciones musicales comienzan a manifestar un cambio en su orientación política y empiezan a tener como motivo la celebración de insurgentes y la condena de los ibéricos; el *Canto Patriótico* de Torrescano, dedicado al triunfo del ejército trigarante en Querétaro y el *Himno Patriótico* de José María Garmendía dedicado a Iturbide son ejemplos de ese giro. Ambos, compuestos en 1821, son tomados por el conjunto de la *historiografía oficial* como antecedentes directos de la búsqueda de una composición que reflejara la nueva situación política del país.

En 1823 Sor de Sáenz compuso una *Cantata para la coronación de Agustín de Iturbide*. Tres años después, el 17 de junio de 1826 se presentó la composición de un *Himno de Guerra*, con letra de José María Heredia y música de Ernst Wezel; el 16 de septiembre del mismo año se publicó en Valladolid la *Canción Patriótica, en recuerdo del primer grito de Independencia*. Al año siguiente se publicó el *Himno Cívico para toda Orquesta o Fortepiano*, con letra de Francisco Manuel Sánchez de Tagle y música de Mariano Elizaga. El año de 1829 se muestra como el más prolífico de esa época con cuatro piezas: el *Himno dedicado a Santa Anna contra la expedición de Isidro Barradas* con letra de Luis de Antepara, *Ya el ibero rindió la frente altiva*, himno dedicado a Santa Anna por su triunfo en Tampico y escrito por Jacobo Amat; otra composición dedicada a su Altesa Serenísima intitulada *La lira en honor del vencedor de Tampico. Himno en honor de Antonio López de Santa Anna*. Por último, el 11 de septiembre se compone la *Marcha Granadera*⁴, con música de José M. Pérez de León, director de la Banda de

⁴Álvarez y Bellinghausen señalan que algunas secciones de esta composición fueron usadas por Nu-

Granaderos.

Tuvo que pasar un lustro para que se volviera a tener registro de la composición de marchas patrióticas o himnos. El 13 de junio de 1834 se compuso un *Himno Cívico* con letra de Ignacio Sierra y Rosso, dedicado a Antonio López de Santa Anna en su cumpleaños. Un año después, el 17 de abril, se presentó un *Himno Patriótico* con música de Lauro Rossi y letra de “un patriota mexicano”; la pieza estuvo dedicada a los “deudos de la Batalla del Álamo”. El 21 de junio Juan Antonio González López presenta *Te Deum* en la recepción de Santa Anna en la Catedral de México.

Otro largo periodo de tiempo tuvo que pasar para que fueran presentadas piezas como las antes referidas. Casi una década después de la composición de González López se presentó el 4 de junio de 1844 un *Himno Dedicado a Santa Anna en la inauguración del teatro de su nombre*, de autor anónimo; el 13 de junio del mismo año, una vez más con motivo del cumpleaños de Santa Anna se presentó un *Himno*, esta vez compuesto por Eusebio Delgado.

En 1846, con motivo de la agresión de Estados Unidos a México y la pérdida de *La Meseta* se presentó *El pueblo y el soldado. Marcha Nacional* de autor desconocido y dedicado a los defensores de la patria. Ese mismo año se presentó el *Corrido marcha guerrera el Yanqui invasor* con Letra de Niceto de Zamacois, dedicado “a los defensores de la patria”. En 1847 se presentaron cuatro composiciones que tuvieron como común denominador las invasiones extranjeras que sufrió México por parte de Estados Unidos, Francia e Inglaterra: *La batalla de Monterrey. Increpación a Taylor, Himno a los defensores de Veracruz*, compuesta por José María Esteva, *Duelo y venganza* y *El guerrillero* dedicado a los defensores de la patria frente a la política expansionista de Estados Unidos⁵.

nó para la composición del Himno de 1854: “los primeros cuatro compases de la marcha en la parte de los bugles y pistones en si bemol [. . .] Sin embargo y, como un detalle criminalmente antimusical, se ha conservado el tono original de la marcha en tanto que el himno nacional se ha transportado a do mayor, provocando una cacofonía bitonal realmente escandalosa. Esta manera de tocar el himno generalmente se hace en las bandas militares de ordenanzas mejor conocidas como de guerra” [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004].

⁵Que implicó la anexión de Nuevo México y California, el desembarco de topas norteamericanas en el puerto de Veracruz y la renuncia de Santa Anna, concluyendo el episodio con la firma del tratado Guadalupe Hidalgo, que consolidaba la pérdida de Nuevo México, y la Alta California [Serrano Ortega and Zoraida Vázquez, 2016, 431-437].

El 22 de julio de 1849 Henri Herz dio a conocer, en el periódico *El siglo XXI*, su intención de componer el Himno Nacional de México, reiterándola el 5 de agosto del mismo año con la solicitud de que se organizara un concurso para elegir el poema que acompañaría a su composición:

En cierto sentido, ésta fue una forma no planeada con la que el virtuoso austriaco-francés contribuyó en la construcción de una incipiente identidad nacional musical, tanto por el concurso para escribir la letra, que motivó y animó a la menguada Academia de Letrán, como por el entusiasmo patriótico generado en los conciertos [Bitrán Goren, 2013, 34].

En dominio de la academia⁶ en la conformación de “junta patriótica” encargada de evaluar las composiciones contribuyó a reanimar a dicha agrupación. Esta junta estuvo compuesta por Juan Manuel Lacunza, Joaquín Pesado, Manuel Carpio, Andrés Quintana Roo y Alejandro Arango y Escandón. La *junta*, de acuerdo con la convocatoria, emitió fallo el 1 de septiembre, pero no fue sino hasta el día tres del mismo mes que dio a conocer que las composiciones de Andrés Bradburn y Felix María Escalante “merecieron la aprobación” de la misma⁷.

El himno propuesto por Herz no pudo estrenarse sino hasta el siguiente año dado que el compositor enfrentó problemas con la métrica del español. En consecuencia, el

⁶La *Academia de Letrán* se fundó “una tarde de 1836” y duró aproximadamente veinte años que “terminó por desaparecer porque en los años cuarenta fallecieron varios de sus miembros originales” [Argudín, 2015, 77-78]. Al momento de lanzar Herz su convocatoria, la academia se encontraba en su etapa final. La *Academia de Letrán* se propuso como objetivo fundar una literatura nacional y ejercer la democracia en el grupo y en el medio cultural [Campos, 1997, 570]; se inauguró el 11 de junio de 1836 con la participación de José María Lacunza, Juan Nepomuceno Lacunza, Manuel Tossiat Ferrer y Guillermo Prieto [574-577] y una de sus principales características fue la de ser una asociación que aceptaba “en su seno a quienes llevara, viejo o joven, liberal o conservador, coronel o burócrata, una composición en prosa o verso para leer ante la concurrencia” [Barranco Chavarría, 2009, 119]. La pluralidad de este grupo se atribuye a la incorporación de Andrés Quintana Roo: “su presencia como presidente perpetuo de la Academia favoreció que poco a poco se uniera a esta sociedad del conocimiento a los escritores capitalinos, sin importar la facción política en la que militaban... las asociaciones literarias mostraban una sociedad que había optado por la igualdad de los ciudadanos ante la ley, que por ello había abolido la esclavitud y la nobleza, pues aspiraban a que cada ciudadano encontrara su lugar en la sociedad por méritos propios” [Argudín, 2015, 76]. La academia reflexionaba sobre la importancia de las artes liberales, cultivaba un romanticismo en el que la conquista era concebida como destrucción y se reivindicaba la recuperación del pasado indígena, se exaltaba al individuo y sus motivos y concebía al pueblo como un personaje homogéneo de la historia; también encontraba en el folclore el medio para comprender el espíritu del pueblo [77].

⁷Posteriormente *El Siglo XIX* publicó una carta de Bradburn dirigida a los directores de esta “indicándoles que por haber abrazado el estado sacerdotal, les rogaba retirar del concurso su composición, premiada en [18]48, ya que se conformaba con haber triunfado entonces” [Romero, 1961, 53].

trabajo de Bradburn-Herz no fue estrenado hasta el 12 de septiembre de 1850 bajo el nombre de *Marcha Nacional dedicada a los Mexicanos*. Antes de la presentación de esta *Marcha*, oficial, se ejecutaron otros dos himnos: el primero con música de Carlos Bochsa y letra de José María Lozada y el segundo, titulado simplemente *Himno*, compuesto en su música por Antonio Barilli y texto anónimo. Estos se presentaron los días 21 de febrero y 8 de septiembre, respectivamente.

De 1851 a 1853 se tiene registrada la presentación de 3 himnos, uno por año: el 26 de julio de 1851, el *Himno* de Antonio Barilli, dedicado al General Mariano Arista por su cumpleaños; el 26 de julio de 1852 se presenta otro *Himno*, compuesto por Max Marezbek, también dedicado a Mariano Arista y, por último, el 22 de abril de 1853, un *Himno* compuesto por Inocencio Pellegrini, dedicado al regreso de Santa Anna a la presidencia. Con estas tres composiciones se cierra la primera etapa de antecedentes, previa a la composición del Himno de González Bocanegra y Nunó Roca.

Segundo periodo (1853 - 1904):

de la segunda convocatoria a la eliminación de la competencia

En este periodo se puede observar una disminución del número de *himnos* y la aparición de una disputa en la que una composición *oficial* se ve cuestionada por otras composiciones que, sin recibir el conocimiento del (incipiente) estado, se disputaban el título de *música de estado*⁸.

⁸Que el estreno del himno nacional no se haya realizado con la música de Nunó, sino con otra compuesta por José Bottesini el 15 de septiembre, así como la proliferación de composiciones dedicadas a los gobiernos en turno puede ser una muestra de un *mecanismo* que funcionaba con la participación de compositores, compañías de ópera y gobiernos en turno: la alta dependencia de los primeros frente a los recursos y el reconocimiento posibilitaba la composición de himnos y marchas y probablemente puede ser señal de una escasez de oportunidades para conseguir medios de subsistencia por méritos exclusivamente artísticos. En este sentido, su organización está caracterizada por *componer para otros*. En la parte final del primer periodo ya se comienza a observar un cambio en las relaciones de interdependencia que músicos y organizaciones políticas establecen, cambio que se traduce en un proceso de diferenciación entre organización musical y política. Este cambio se traducirá en una mayor autonomía de las compañías de ópera frente al poder político, pero a su vez de una creciente dependencia frente a una figura emergente: el público de la ópera. La disminución de himnos que compiten por establecerse como parte de un monopolio simbólico del estado permite observar una transformación de las relaciones sociales –en sentido más amplio– en el territorio: la disminución de la competencia por los monopolios distintivos del estado: violencia legítima y fiscalización.

El 12 de noviembre de 1853 Miguel Lerdo de Tejada, oficial mayor del Ministerio de Fomento emitió una segunda convocatoria "invitando a los poetas y compositores a concursar en un certamen para dotar al país de un Himno Nacional"; esta fue publicada el 14 de noviembre del mismo año; el 9 de diciembre, el presidente nombró a una *comisión calificadora* integrada por José Bernardo Couto, Manuel Carpio y José Joaquín Pesado. Sin participar del concurso, el 10 del mismo mes se presentó un *Himno* compuesto por Alejo Infante, dedicado a Antonio López de Santa Anna.

No fue sino hasta el 5 de febrero de 1854 que en el *Diario Oficial* se dio a conocer que la composición de González Bocanegra había sido seleccionada por la junta patriótica como ganadora. Ese mismo día se emite la convocatoria para la composición de la música. Tres días después Bocanegra suscribió la dedicatoria de su himno a Santa Anna.

Será hasta el 15 de agosto que se declara a través del *Diario Oficial de la Federación* como ganadora a la composición identificada con el número 10 y el epígrafe "Dios y Libertad", que posteriormente se supo pertenecía a Jaime Nunó⁹. El Jurado Calificador estuvo compuesto por José Antonio Gómez en el cargo de presidente y por Agustín Balderas y Tomás León como vocales.

Una vez oficializados los ganadores, la junta organizadora de las fiestas patrias invitó (6 de septiembre) al Teatro Santa Anna a la ceremonia a realizarse el día 15 de septiembre, en donde se cantará oficialmente el Himno Nacional Mexicano compuesto por Bocanegra y Nunó; así mismo, la junta confirmó (10 de septiembre) que el mismo 15 se escucharían dos himnos más: el del Bottesini el día 11, el de Nunó el día 15¹⁰ y

⁹Se argumenta que Nunó poseía enemigos tanto en el ámbito marcial como en el artístico por la relación que tenía con Santa Anna, quién le trajo de La Habana para ocupar el puesto de director general de Bandas en México; por esta razón, para la presentación de la partitura para la música del Himno se argumenta que no solo omitió anotar su nombre -solo anotó sus iniciales J. N. y el epígrafe "Dios y Libertad", sino que pidió a Narciso Bassols que escribiera la partitura, para evitar que los integrantes del Jurado Calificador, con quienes había competido por la dirección del Conservatorio Nacional de Música (bajo recomendación de Santa Anna) reconocieran que el trabajo presentado era de autoría suya [Galindo, 1933, 91-92]. Esto obligó a la Secretaría de Fomento publicar como parte del fallo un aviso que solicitaba al ganador presentarse y comprobar debidamente que era el autor de la misma.[Pacheco Moreno, 1956, 10]. La frase "Dios y Libertad" era moneda corriente en el gobierno de Santa Anna, de esto da cuenta Hammeken al abordar el proceso legal que enfrentó Max Mareztek con el gobernador del Distrito Federal, el coronel Miguel María de Azcárate por el elevado costo de los abonos para las funciones de ópera que ofreció en la temporada de 1852 [de Pablo Hammeken, 2017].

¹⁰El Himno se ejecutó de nuevo a la función ofrecida el día siguiente. Se aduce que el presidente se ausentó del estreno porque estaba molesto con la pobre aparición que tuvo en el poema de Bocanegra.

el día 24 el de Luís Barragán, señalando que “de estos tres himnos, el entusiasmo patrio debe adoptar el que más le agrade, para celebrar los triunfos de la república”. Nueve días después del estreno del Himno de Bocanegra y Nunó, el 24 de septiembre, se notificó que “Se cantará por toda la Compañía [. . .] la gran marcha marcial, poesía de Francisco González Bocanegra, y música del joven compositor, Don José Luis Barragán, dedicada a S. A. S”¹¹.

Para 1855 el himno de González Bocanegra ya había sido desplazado de las ceremonias oficiales y su lugar ocupado por otro *Himno Nacional* compuesto en la parte musical por Ignacio Ocadiz y presentado el 15 de septiembre. Otro *Himno Nacional Mexicano* fue estrenado dos años después con motivo del regreso de Ignacio Comonfort a la Ciudad de México después de los combates que se desataron contra el gobierno de Santa Anna a partir de la promulgación del Plan de Ayutla el 1 de marzo de 1854¹².

González Bocanegra escribió la letra para otro *Himno Nacional* el 7 de enero de 1860, con música de Cenobio Paniagua, dedicado al presidente Miguel Miramón por su regreso a la capital después de la batalla de Colima [Romero, 1961, 129]. El 13 de enero del año siguiente se le obsequió a Benito Juárez un *Himno* con música de Antonio Barilli y letra de J. Rivero y Río en el Gran Teatro¹³. El 12 de noviembre de 1862 se escribió otro *Himno*, compuesto por Jesús Valadés y presentado en el Teatro Nacional a beneficio de los hospitales de sangre.

Durante los años 1864 y 1865 se presentaron siete composiciones en honor del los emperadores Maximiliano y Carlota, de las cuales solo una presenta autoría: el *Himno a*

¹¹A lo largo del año de 1854 se presentaron otras composiciones en honor a Antonio López de Santa Anna: un *Himno Nacional* anónimo estrenado en una festividad escolar el 6 de enero; el 29 del mismo mes se estrena *La gran batalla de la Angostura* compuesta por Luis Pérez de León y el vals *Los ecos* de José Pérez de León; el 18 de mayo la compañía de ópera de Pedro Carvajal del Teatro Oriente le dedicó una función en la que se estrenó el *Himno en Honor de Santa Anna*, con letra de Francisco González Bocanegra y música de José Nicolao; el 13 de junio se estrena en Yucatán un *Himno Nacional* con Letra de Luis Gutiérrez González y música de José Jacinto Cuevas; El 15 de junio se estrena en el Teatro Oriente una *Marcha Nacional* con música de José Antonio Gómez y es ejecutada por todos los integrantes de Ópera Italiana; la última composición que se presenta este año en Veracruz es la *Marcha Triunfal* compuesta por Félix Sauvinel en el XXV aniversario de la Batalla de Tampico.

¹²El Plan de Ayutla se promulga como respuesta a la amenaza que representaba la posibilidad de un gobierno absoluto –el de Santa Anna– a las libertades públicas, en rechazo a las cargas fiscales, a la restricción en la libertad de imprenta, a la conservación de territorio, entre otras cosas: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/1/333/5.pdf>

¹³Otro de los múltiples nombres que recibió el Teatro Santa Anna durante su existencia.

Maximiliano, con letra de Ignacio Aguilar y Marocho y música de Marsotti, presentado el 21 de mayo de 1864; de ese mismo año son las composiciones *A S.M. El Emperador de México*, *A S. M. La Emperatriz de México*, presentados ambos el 13 de junio y otro identificado como *Himno cantado en el pórtico del Teatro Imperial el 13 de de junio de 1864 al pasar SS. MM.* El año siguiente se presentaron los *Dísticos dedicados a la Emperatriz Carlota*, el 11 de diciembre y el 15 de diciembre las composiciones *A S. M. la Emperatriz Carlota. El pueblo de Veracruz* y *A S.M. la Emperatriz*.

Con la caída del Imperio y la restauración de la República la dinámica de la composición solo cambió su objeto, pero no su lógica. El 27 de diciembre de 1866 se presentó en una función de teatro un *Himno* con música de Manuel Meneses y letra de Antonio Verduzco con motivo de la entrada triunfante de Benito Juárez a la ciudad de Durango. En 1867 se presentó la *Marcha Zaragoza* y la *Marcha Republicana* ambas compuestas por Aniceto Ortega.

Después de ese periodo de efervescencia por los himnos y las marchas patrióticas, no solo disminuyó la cantidad de composiciones presentadas, sino que aumentó el periodo de tiempo de aparición entre estas. Tuvieron que pasar casi 20 años para que se volviera a presentar otra composición: el *Himno Nacional Guadalupano*, con texto anónimo y la música que Nunó compuso para el himno de 1854 se presentó en 1866¹⁴. Jaime Nunó presentó otra composición en 1904, a saber, la *Marcha Heroica Porfirio Díaz*, dedicada al presidente en su séptima toma de posesión de la presidencia de la República, pieza ejecutada en el marco de la celebración del cincuenta aniversario del Himno Nacional Mexicano. Por último, el 16 de septiembre de 1906 se presentó el *Himno a la Paz* con letra de Juan de Dios Peza y música de Jaime Nunó.

¹⁴De acuerdo con Corona, no fue hasta el año de 1872 con la muerte de Juárez, que las tensiones en torno al himno comenzaron a relajarse, dando lugar a los esfuerzos pioneros por regular su uso con la prohibición de ejecutarlo fuera de ceremonias oficiales [Corona Berkin, 2016].

Tercer periodo (1910 - 2005): de la oficialización a la legalización

Los últimos himnos consignados por la *historiografía oficial* permiten observar una disminución en la cantidad de composiciones orientadas a legitimar al gobierno en turno así como un incremento en el tiempo que tardaba en aparecer otro himno. A partir de 1886 se experimenta una disminución del impacto de las fuerzas centrípetas que complicaban la formación de un monopolio de la violencia y, también, en la producción de piezas orientadas a legitimar al grupo hegemónico en turno¹⁵, hecho que originó nuevas disputas en torno al himno. Con los festejos por el cincuentenario del himno (que representan su coronación como *música de estado*) se abre la puerta a las disputas por regular su contenido y establecer los criterios de su interpretación; en otras palabras, inician las disputas por la formación de un monopolio de la producción de esquemas de pensamiento [Bourdieu, 2002]. Estas disputas ya no involucraban el ejercicio de la violencia física¹⁶ y dejaban fuera a quienes no formaran parte del aparato estatal. En adelante, las decisiones en torno al contenido y su interpretación comenzaron a ser competencia exclusiva del estado¹⁷.

Esto puede apreciarse ya en septiembre de 1910, cuando la Secretaría de Educación Pública resolvió una disputa originada por el desacuerdo entre liberales y conservadores por definir quienes eran los padres de la patria¹⁸. Esta disputa implicó hacer una modificación al texto de Bocanegra eliminando cualquier alusión personal en la letra del himno

¹⁵Durante este periodo solo se tiene registro de una pieza, el *Himno del Centenario*, compuesta en 1921 por Luciano Espinoza (música) y Horacio Zúñiga (letra) con motivo del centenario de la Independencia de México.

¹⁶Pues los grupos opositores ya no poseían la fuerza necesaria para amenazar al gobierno en turno, se contaba con herramientas de contención de conflictos [Craib, 2004], además de que se habían generado mecanismos de cooptación que garantizaban la lealtad de los líderes locales y aparecían formas racionales de ejercer el poder [Connaughton, 2003].

¹⁷La prohibición de dos versiones del himno evidencia la función pedagógica que se le atribuye a este tipo de composiciones y la importancia de que el estado sea el único que posea la capacidad de producir este tipo de símbolos así como de regular su uso y su interpretación. La primera de estas versiones aparece el 14 de febrero de 1914 con el nombre de *Tierra y Libertad, una parodia del Himno Revolucionario* y atribuida a Jesús Flores Magón que conserva la música de Jaime Nunó; la segunda aparece en 1822 bajo el nombre de *Himno del México de afuera* de autoría desconocida, que genera un rechazo de la Secretaría de Relaciones Exteriores debido a que sus autores son emigrantes revolucionarios.

¹⁸Para los liberales no había duda de que Hidalgo era el padre de la patria e Iturbide un héroe secundario; para los conservadores, la autoría del Plan de Ayutla hacia de Iturbide el verdadero héroe de la independencia.

[Corona Berkin, 2016]¹⁹.

El año de 1942 resultó fundamental para la consolidación de este monopolio estatal sobre la producción simbólica: durante la ceremonia del día de la raza no solo se exhumaron los cuerpos de Bocanegra y Nunó para ser trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres; además, se determinó que la ejecución del himno incluirá cuatro estrofas intercaladas con cinco repeticiones del coro²⁰. Dos años después, el 15 de septiembre de 1954, con motivo de una ejecución pública del himno que involucró la participación de 13 mil niños, se establecieron los lineamientos para su interpretación.

La forma abreviada del himno de cuatro estrofas y cinco repeticiones del coro adoptada bajo el gobierno de Ávila Camacho sería regulada hasta el año de 1984 con la publicación de la *Ley del Escudo, la bandera y el himno*; de esta manera se garantizaba la precisión y uniformidad en su ejecución²¹. En el año 2004, los nombres de Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó fueron agregados al Muro de Honor de la Cámara de Diputados. Por último, en el año 2005 se añadió el artículo 39a a dicha ley, que establece que las comunidades indígenas podían traducirlo a sus propias lenguas y se establece en el artículo 46 que el himno debe ser enseñado a los niños de escuelas primaria y secundaria [Corona Berkin, 2016].

Grosso modo estos son los acontecimientos que se consignan como parte de un tercer periodo histórico de consolidación del Himno Nacional Mexicano como *música de estado*. Como puede apreciarse a primera vista, las fechas y personajes son pocos en consideración con las etapas previas, caracterizadas por una abundancia de composiciones cuyo rasgo principal es estar dirigidas a los gobernantes en turno, aunque ya exhiben una transformación en las relaciones de poder que no es posible apreciar dado el énfasis en los conflictos políticos como principio explicativo. Las transformaciones acontecen las relaciones que los músicos de las compañías de ópera establecen con el aparato de

¹⁹A diferencia de Corona, Álvarez y Bellinghausen arguyen que las modificaciones respondieron a cuestiones estilísticas y prácticas [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004]. Esto puede ser cierto para la modificación de la música, que pasó de la escala de *mi mayor*, propia de instrumentos de bandas militares y voces entrenadas a *do mayor*, más asequible a voces no entrenadas [Corona Berkin, 2016].

²⁰Las estrofas que se entonan en la actualidad son las estrofas I, V, VI y X de la versión original.

²¹En 1922 el himno fue sometido a estudio y depuración por una comisión que encabezó Julián Carrillo [Pacheco Moreno, 1956, 50 y ss.], [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004, 22].

estado e involucra los símbolos que este precisa para legitimarse. Algunas variaciones en las fechas se presentan dependiendo la fuente, pero en general, el criterio de la explicación *sobredeterminada* del himno se mantiene.

El desarrollo de esta *historiografía* permite identificar la convergencia entre sus presupuestos y aquellos que orientan los trabajos del *modelo clásico* de análisis aún cuando no existe una referencia explícita a los trabajos de Anderson, Gellner o Cerulo. En la siguiente sección se desglosan algunas de las principales coincidencias.

3.2. Los problemas del *marco de referencia* en la *historiografía oficial*

El hecho de que el tema del Himno compuesto por Bocanegra y Nunó en 1854 sea motivo de reflexiones y publicaciones en el marco de ciertos *rituales de estado* no pasa inadvertido en la reconstrucción y narrativa de la historia de este símbolo patrio. Su revisión en conjunto permite identificar un proceso de construcción de una narrativa que va definiendo fechas relevantes; también permite identificar una suerte de convergencia –implícita– entre las premisas que orientan a la *historiografía oficial* y las que orientan a los trabajos del *modelo clásico*: relevancia del contexto político, función frente a la nación, marco temporal para su explicación etc.

De estos presupuestos se desprende el reduccionismo político que caracteriza su explicación de los himnos²² y el interés por dar cuenta de las intenciones de aquellos involucrados en su creación y adopción: los responsables de componer los himnos poseen una actitud pragmática, casi mercenaria, “lambizcona”, y el éxito o fracaso de sus creaciones, la circulación de los diversos himnos, se explica por las diversas transformaciones políticas.

En el caso del Himno Nacional Mexicano la trayectoria social de Bocanegra y su simpatía por el conservadurismo (manifiesto en las múltiples composiciones que dedica

²²En otra sección se mencionó que el propósito de hablar de *sobredeterminismo* responde a la necesidad de identificar bajo un término preciso el principio explicativo del *modelo clásico*; este *sobredeterminismo* da lugar a un *reduccionismo* explicativo en el que un ámbito de la actividad (una esfera de valores) explica la totalidad de los fenómenos sociales en un periodo histórico determinado.

no solo a Santa Anna o a Miguel Miramón [Torres-Ruíz and De la Mora García, 2004, 106]), su participación en *La Academia de Letrán*; la relación de Nunó con Santa Anna (no solo para que llegara a México de La Habana, sino para que ocupara la Dirección de Bandas de Guerra, fuera considerado para la dirección del Conservatorio Nacional de Música y participara de la convocatoria para componer la música del himno en 1853) así como la voluntad política de Porfirio Díaz por rescatar del olvido la composición, o la iniciativa legislativa durante el sexenio de Ávila Camacho resultan fundamentales para la realización del Himno Nacional Mexicano como *música de todos*. La consideración de estos acontecimientos tiene como consecuencia que el marco temporal de la historiografía coincide con la temporalidad establecida por el *modelo clásico*²³.

3.2.1. Comunidad, estado y nacionalidad

El segundo nivel en el que coincide la *historiografía oficial* del Himno y el *marco de referencia* se mueve en el orden de las categorías de *comunidad, nación y nacionalismo* que en los trabajos sobre el Himno Nacional Mexicano permiten explicar la permanencia de una composición rechazada por diversas razones durante un largo periodo de tiempo: esta composición “triunfa” porque fue capaz de aprehender la esencia de una comunidad que posee una historia ancestral:

Con más de tres mil quinientos años de vida urbana, a lo largo de los cuales surgieron grandes civilizaciones, México posee una de las historias más ricas

²³Aunque en su artículo de 1989 Cerulo reconoce que la intencionalidad de los himnos nacionales rebasa el periodo histórico delimitado por la fecha de su construcción y el de su adopción a través de la enseñanza en la escuela y en ceremonias oficiales [Cerulo, 1989, 79] su metodología se restringe a ese marco temporal [Cerulo, 1993]. Otros análisis que mantienen este marco temporal son los trabajos de Yekelchynk [Yekelchynk, 2003], Cusack [Cusack, 2005, Cusack, 2008], Gibbs [Gibbs, 2007], Brooke [Brooke, 2007], Taonezvi [Taonezvi Vambe and Khan, 2009], Liao [Liao et al., 2011] y Tissera [Tissera, 2013]. Los estudios Morgan [Morgan, 2014] el Hildebrand [Hildebrand, 2014], Hidetoshi [Hidetoshi, 1988] y Tateo [Tateo, 1999] sobre los himnos de la Gran Bretaña, Estados Unidos y Japón respectivamente, rompen con ese marco temporal al enfocarse en las tradiciones musicales que informan cada uno de estos himnos; de manera indirecta estos trabajos también problematizan lo que Anthony D. Smith denomina como *etnosimbolismo*: el acto de apelar a la herencia étnica y cultural para reforzar símbolos de unidad e identidad nacional [Smith, 2009, 13-21]: “the ubiquity of ethnic phenomena makes it imperative to place them at the centre of an historical sociology of nations and nationalism [...] there is a relationship between nations and ethnic groups that is not found with other forms of collective cultura identities. Theoretically, ethnicity. For all its problems, provides a more fruitful basis for explaining key elements of the distinctive shape and character of nations and nationalisms”, pág. 18.

del mundo, que además ha gozado de continuidad pese a la Conquista, la cual originó una simbiosis entre las antiguas culturas indígenas y la europea [Konzevik C. and Vélez Paz, 2010, 23-24].

La temporalidad milenaria a la que apela el párrafo anterior establece una realidad que, a pesar de las discontinuidades históricas, mantiene su identidad en el tiempo²⁴. A partir de esta continuidad, se recurre a un proceso de *etnolegitimación* que busca fundamentar una unidad, una *comunidad* territorial basada no en las diferencias políticas o en las desigualdades económicas ni mucho menos en las inclinaciones religiosas, sino en una esencia que se sintetiza en la idea de nación y, más específicamente, de “lo mexicano”. Por ejemplo Galindo en sus *Nociones de Música Mejicana* establece que la permanencia del himno responde a cuestiones ajenas a la política y a la capacidad de este tipo de arte de mantenerse ajena a las disputas políticas:

Tiempo de lucha, de agitación y de rencores, en el que nació nuestro canto patrio éste fue censurado por algunos, especialmente por el periódico El Siglo, que predijo que nunca sería cantado por el pueblo, y sólo podría lucir en labios como los de Steffennone y de Salvi. La posteridad no ha justificado esa opinión parcial y rencorosa de aquél periódico y, antes al contrario, a pesar de ser catalán el autor de la música y de haber sido Santa Anna el iniciador del concurso que dio origen a nuestro canto guerrero, y a pesar de que en esos días ya tronaban por todas partes los cañones de Ayutla, y de que el Dictador desapareció poco después de las escenas dolorosas de nuestra gran tragedia nacional, perdiéndose en la distancia cubierto por una nube de abominaciones, *el Himno se impuso para todos, y fue aprobado por toda la nación* [Galindo, 1933, 606, las cursivas son mías].

Su argumento expone de manera clara cómo la composición y la *nación* establecen una relación de identidad que no reconoce intermediarios (la nacionalidad o la inclinación

²⁴En esta afirmación resuena lo pronunciado por Bocanegra el 15 de septiembre de 1854, día en que se estrenó el himno en el Teatro Santa Anna; en su discurso afirma que la composición del himno no descansa en el rechazo a los españoles, sino a la contribución que hicieron con la difusión del cristianismo en el nuevo mundo. cf. [Pacheco Moreno, 1956, 86-93].

política) y de la cual depende su permanencia sin importar los cambios sociales que le rodean: el himno es capaz de aprehender el mensaje que la *nación* le comunica y ésta, a través de su juicio, valida el mensaje que aquél ha codificado.

Un argumento semejante se encuentra en el texto de Fernández cuando se refiere a los méritos de la composición de Bocanegra: “Sus anhelos espirituales [de México] habían sido interpretados plenamente por uno de sus hijos en un supremo momento genial” [Fernández G., 1946, 10]; para el autor, la obra de Bocanegra es la culminación de una búsqueda que tiene su origen en 1810: “Aún estaban los mexicanos en plena guerra de Independencia y ya manifestaban vivos deseos de poseer un himno que consagrara aquella nueva nacionalidad que su fe y su heroísmo estaban creando y que su esperanza vislumbraba como una realidad inevitable” [Fernández G., 1946, 5].

Ambos autores tienen como común denominador situar al arte -y al artista- como una suerte de *hermeneuta de la nación* que logra codificar su mensaje. Si esta interpretación es correcta, la asociación sugiere dos cosas: que el artista permanece ajeno a los conflictos políticos y que su importancia radica no solo en función de su labor artística, sino en su capacidad de hacer inteligible un mensaje que permanecía, hasta cierto punto, oculto.

En los dos ejemplos anteriores se aprecia como la *nación* y la *nacionalidad* sirven para dar sustento a una identidad milenaria que se preserva a pesar de la “simbiosis” a la que se ve sometida la vida cultural previa a la conquista. Para los historiadores del himno la nación es una entidad cultural que antecede a españoles, mestizos, castizos, a ricos, pobres, a urbanitas y campesinos, centralistas, federalistas, a los simpatizantes de las causas de izquierda o a las derechas:

La poesía y la música se unen para decir LA VERDAD DE MÉXICO, QUE ES LA FORMACIÓN DE UNA ALMA NACIONAL. Única, eterna, diáfana y que FLOREZCA EN LO MÁS NOBLE DEL ESPÍRITU DE LOS MEXICANOS. Es la obra del genio la que debe expresar ese propósito en su binomio de arte, poesía-música, símbolo en palabras y símbolo en sonidos que lleguen lo mismo al más refinado intelectual que al modesto campesino que se esconde sepultado en la inmensidad de sus campos. Son estos artistas, poetas y

músicos, los que asimilando el ALMA DE MÉXICO, debe ser intérpretes que hablen por muchos y para muchos [Cid y Mulet, 1954, 6, las mayúsculas son del autor].

Pero esta unidad no puede existir en un territorio de fronteras difusas; precisa de realizarse en un espacio con límites bien definidos: el himno “acaba por encerrar una vida: la vida del Estado en su proyección nacional e internacional. Es música marcial y vibrante que nos hace estremecer en cada una de sus notas. Pero es símbolo de unidad política, de acción económica y de lucha por la justicia” [Cid y Mulet, 1954, 8]. La importancia del territorio parece no disminuir con el tiempo; cincuenta años después de la afirmación de Mulet, encontramos esa misma afirmación en un trabajo publicado por la LIX Legislatura de la Cámara de Diputados:

Nacido en medio de un país convulsionado y después de la derrota frente a Estados Unidos y la pérdida de un poco más de la mitad del territorio, el himno es un llamado a la defensa de la patria y a la victoria frente al enemigo opresor; expresa la necesidad de mantener la unidad ante las amenazas del exterior y las diferencias internas del país [Torres-Ruíz and De la Mora García, 2004, 11].

Y lo mismo puede decirse del nacionalismo:

Paradójicamente, la compleja y contradictoria globalización y sus consiguientes reacomodos geopolíticos hicieron surgir nuevos países y revitalizaron nacionalismos y procesos identitarios. Quizá merced a ello persiste inalterable un conjunto de rasgos oficiales que integra el patrimonio cultural de todo país y le confiere identidad y personalidad jurídica, sintetizando a la vez su noción de patria: nombre, bandera, escudo e himno [Torres-Ruíz and De la Mora García, 2004, 23].

Esto se manifiesta, por ejemplo, en la reivindicación de los símbolos nacionales no solo en conflictos entre estados, sino también en relaciones al interior de estado: con el

movimiento zapatista, las protestas en contra del “gasolinazo” o las labores de rescate después del sismo del 19 de septiembre de 2017.

El uso del himno por parte del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y de los automovilistas afectados por el aumento en el precio de las gasolinas son, tal vez, claros ejemplos de cómo el himno, antes proscrito de la vida política, se ha convertido en un símbolo que encarna la idea de nación, un símbolo *de todos* que es pertinente recordar en periodos en que aspectos de la vida cotidiana se ven trastocados por un pacto social traicionado. La antigua asociación entre himnos y facciones políticas ha sido desplazada por la idea de nación entendida bajo las aristas de la unidad territorial, cultural y administrativa [Quijada, 2003]²⁵.

3.2.2. Lo que comunica el Himno Nacional Mexicano

Karen A. Cerulo define a las banderas y los himnos nacionales como estrategias comunicativas como síntesis del lugar que ocupan los estados nación en las coordenadas trazadas por el sistema mundo -centro o periferia- y el nivel de consenso político que caracteriza a sus gobiernos [Cerulo, 1993, Cerulo, 1989].

En este punto la *historiografía oficial* se muestra enfática en señalar la importancia que tuvieron las pérdidas territoriales en 1838 y 1846 para la aparición del himno; por ello sería correcto decir, a partir del texto poético y la música marcial, que “el himno es un llamado a la defensa de la patria y a la victoria frente al enemigo opresor; expresa la necesidad de mantener la unidad ante las amenazas del exterior y las diferencias internas del país” [Torres-Ruíz and De la Mora García, 2004, 11].

Sin embargo la historiografía del himno no se ha limitado a definir fechas y consolidar una narrativa oficial; también se ha encargado de ofrecer interpretaciones del mismo, orientadas a justificar -o negar- el tono bélico que domina tanto en la letra como en la música. Esto hace del himno una composición con una estrategia de comunicación doble: hacia afuera, enfatizando en el texto la defensa de la patria a través de la guerra; hacia adentro, a partir de su música y su letra, promoviendo la paz través del trabajo:

²⁵Para Buch esta diversa apropiación refleja otra situación: la pérdida del monopolio del Estado en la regulación del uso y significado de los símbolos patrios [Buch, 2013, Posición 1287 de 3710].

Los cuatro versos que forman el coro de nuestro glorioso Himno Nacional constituyen una vibrante arenga marcial. ¿Por qué? ¿Acaso el Himno es un canto de guerra solamente? ¡No! ¡Muy al contrario! El Himno Nacional ha de mantener vibrante el alma de los verdaderos patriotas en todo tiempo y lugar.

Lo que ocurre es que los tiempos en que el poeta escribió el Himno, eran tiempos de guerra y el alma nacional estaba herida por recientes desventuras, sufridas a pesar del valor que siempre nuestro pueblo demostró [...]

Así, pues, el Himno alcanza su mayor significación en trance de guerra, pero no debe entenderse por eso que carece de la en tiempo de paz, ya que, de una parte debemos estar siempre dispuestos a rendir a nuestra Patria el supremo sacrificio de nuestra vida, y, de otra, no es probable que triunfe en la guerra un pueblo que no aprovecha sus horas en tiempos de paz.

Por lo tanto, estos cuatro bravos versos que nos mandan apresar las armas y arreos marciales para que la guerra, si llega, no nos sorprenda desprevenidos, nos mandan automáticamente aprestar en tiempo de paz las armas del trabajo, para que un posible enemigo no nos encuentre nunca inermes y desvalidos [Fernández G., 1946, 16-17].

Cid y Mulet también se detiene a especificar en qué sentido el himno es bélico y con qué propósito:

Nuestro Himno Nacional aunque sus estrofas aludan a la guerra y sus notas sean marciales y vibrantes, es mensaje de paz, de concordia y de amor. MEXICANOS AL GRITO DE GUERRA, es clarinada que anuncia reunión para *defender* en todo instante la patria ya que “un soldado en cada hijo te dio”. La estrofa bélica preserva la paz y siempre es voz de alerta y atención para no dejarnos arrebatar nuestros colores nacionales. Por ello no debemos olvidar el epígrafe que González Bocanegra puso a sus versos una cita de Quintana: VOLEMOS AL COMBATE, A LA VENGANZA - Y EL QUE NIEGUE SU PECHO A LA ESPERANZA, - HUNDA EN EL POLVO SU

COBARDE FRENTE.- El tono bélico de las estrofas del himno reflejan toda una etapa de nuestra historia, de sus días convulsivos y de sus atormentadas contiendas, que daban como tema fundamental el de la guerra. *Pero el genio del poeta supo cantar la guerra para preservar la paz* [Cid y Mulet, 1954, 8-9.as cursivas son mías].

La *historiografía oficial* articula los principios inter e intra estatales de una forma peculiar: para explicar su génesis recurre a los conflictos entre estados y las guerras intestinas, mientras que para dar cuenta de su función pedagógica su labor exegética se enfoca en la función conciliadora del trabajo –que, dicho sea de paso, está sexualmente dividido. Dado este énfasis en los conflictos *interestatales*, las funciones performativas del himno están orientadas a definir el perfil del hijo de la patria: un soldado dispuesto a dar la vida por la defensa de su territorio; en este sentido el texto de Luis Fernández es el más explícito con respecto a la asignación de roles, fenómeno que Lauenstein [Lauenstein et al., 2015], Taonezvi-Bambe [Taonezvi Vambe and Khan, 2009] y Cusack [Cusack, 2005] abordan en su definición de los himnos.

Uno de los argumentos más característicos de esta historiografía es el que explica el origen y la permanencia del himno a partir de un tipo muy característico de actividad artística: aquella que logra aprehender características transhistóricas de una población. El capítulo siguiente desarrollará una explicación sociológica de las condiciones de posibilidad que permitieron que la composición de Nunó fuera elegida por la comisión evaluadora en el año de 1854. Esta explicación, enfocada en el aspecto estructural de las relaciones entre estado, músicos y públicos en el lustro 1849-1854, es la primera parte del trabajo sociológico; la segunda parte se desarrollará en el capítulo quinto, en donde se ejercerá la propuesta de una sociología de largo aliento desarrollada por Norbert Elias para dar cuenta de los procesos que hicieron de la ópera un símbolo con alto valor de prestigio.

Capítulo 4

Sociología del Himno, 1849-1855

Aspectos estructurales y culturales

Si el *marco de referencia* del *modelo clásico* da lugar a un argumento *reduccionista* la introducción de una teoría de la sociedad sobre la *diferenciación* permite construir a los himnos como el resultado de relaciones de poder establecidas figuraciones organizadas en torno a una actividad específica: la política, la música y la apreciación. Al tomar este problema como principio de análisis es posible observar cómo las dinámicas artísticas intervienen en la consolidación del himno como *música de estado* y como *música de todos*.

De igual manera, este modelo permite poner en relación al himno con otras composiciones musicales que articulan un *paisaje sonoro* a partir del cual será *escuchado*; al estar en *relación* con otros himnos, también participa de *equilibrios de poder* que inciden en la diferenciación entre arte y política y en su coronación como música de todos. Por último, estos procesos de diferenciación que afectan a la creación musical están inmersos en las disputas políticas que derivan en la formación de los monopolios característicos del estado moderno y por lo tanto, representan un ejemplo de estos procesos de formación de *metacapitales* que se encarnan en diversas *formas de ver* y también de *escuchar*.

El presente capítulo establece una distinción analítica entre aspectos estructurales y culturales de una figuración pues ambos “niveles” poseen cualidades que no se derivan ni pueden reducirse –o deducirse– de las características del otro. En otras palabras: la estructura de una figuración no presupone un orden simbólico y tampoco genera unos símbolos específicos¹; lo mismo se puede decir de los órdenes simbólicos: estos no crean figuraciones por sí mismos.

Las primeras dos secciones del presente capítulo contienen el análisis “estructural”

¹Aún cuando un determinado equilibrio de poderes pueda incidir en el equilibrio que establecen los aspectos *comprometidos* y *distanciados* de un acervo de conocimiento en un periodo de la historia, no puede hacer lo mismo con su contenido. A nivel teórico, esto supondría aceptar una premisa ya rebatida en otro trabajo [Pérez Baños, 2014], a saber: que su teoría del conocimiento no es positivista o, en el peor de los casos, “objetualista”, sino que es más próxima a un constructivismo que permite emparentar su teoría con obras como la de Peter Berger y Thomas Luckmann [Berger and Luckmann, 2003] o la del propio Luhmann [Luhmann, 2006]. El peso de su teoría del símbolo [Elias, 1994c] en su concepción del conocimiento y el papel que juega en los procesos de cambio impide realizar esa operación. Aún cuando este trabajo no aborda problemas de conocimiento *realista* –como lo puede ser el científico– permite observar como una misma estructura de las redes de interdependencia puede “contener” universos simbólicos disímiles. Estos, por supuesto, inciden en la transformación de la estructura, pero ello depende de su impacto en las relaciones funcionales que establecen los individuos entre sí. El capítulo siguiente abona en la comprensión de este problema.

y cultural del periodo antes señalado. En la primera sección se desarrolla una hipótesis explicativa de cómo fue posible la composición del Himno Nacional Mexicano a partir de la estructura de las relaciones que establecieron las tres figuraciones ya referidas; en la segunda se expone el universo simbólico que habita en esa estructura y que es producido principalmente por las compañías de ópera².

4.1. El aspecto estructural de una *música de estado*: México, 1854

De manera temprana la *historiografía oficial* comenzó a dar importancia a los responsables de componer la música y letra del Himno Nacional Mexicano, aunque resaltando aspectos diversos de su vida. Desde un punto de vista sociológico como el que aquí se adopta, en el que las acciones son ordenadas por la *figuración* a la que pertenecen los datos biográficos carecen de relevancia en sí mismos. En este espacio se pondrá atención especial a las *figuraciones* de las Jaime Nunó formó parte³. La *historiografía oficial* proporciona información útil a la reconstrucción de las redes de interdependencia que existían entre artistas y gobierno al momento de emitir las respectivas convocatorias para designar la letra y la música.

Para llegar a componerse tal como se le conoce en la actualidad se precisó de dos convocatorias, la publicada en 1849 por iniciativa de Henri Herz y la segunda en 1853 publicada por el Ministerio de Fomento durante la presidencia de Antonio López de Santa Anna, de la cual salieron seleccionados González Bocanegra y Nunó. En ambas convocatorias *La Academia de Letrán* jugó un papel importante en la organización del

²En este punto se puede adelantar uno de los rendimientos sociológicos que tiene esta distinción entre estructura y cultura: el análisis permitirá observar cómo los individuos no solo están coercionados por las relaciones funcionales que establecen con otros individuos (por el *mecanismo* que sus relaciones generan); además, los medios de conocimiento de que disponen para articular y orientar sus acciones fueron creados mucho antes de que sus propósitos y necesidades se gestaran. En otras palabras, el modelo permite observar que los individuos se encuentran coercionados por partida doble: histórica y situacionalmente. Estos rendimientos transforman la música de estado de ser una búsqueda intencionada y consolidada al producto de una contingencia histórica.

³También se atenderá, aunque en menor medida, la relación de Bocanegra con figuraciones como la *Academia de Letrán*. Este interés desigual responde al sencillo hecho de que es la música la que interesa explicar sociológicamente.

evento y la evaluación de las composiciones.

Que la iniciativa de componer una música de estado para haya venido de parte de un artista no resulta un detalle menor, no tanto por haber puesto en marcha “una campaña pública para incitar a los mexicanos a componer un himno nacional” recordándoles que “casi todas las naciones tienen uno [himno], que jamás puede oírse con indiferencia” y por urgir a la academia a convocar a los poetas para escribir la letra y designar al jurado encargado de seleccionar al ganador [Bitrán Goren, 2013, 54]. Ello supondría identificar en la acción individual una capacidad de determinar el juego de múltiples figuraciones en favor de su apuesta en el juego. No. Lo relevante es el equilibrio de fuerzas presente en esas figuraciones y la posición que el individuo ocupa dentro de ellas lo que hace posible que su voz reverbere en una parte importante de la figuración política en el momento de su enunciación.

De la propuesta de Herz surgió la primera convocatoria que se publicó el 14 de agosto de 1849 y en ella se invitaba “a todas las personas dentro y fuera de la capital que quieran ocuparse en la composición de un himno nacional, cuya música ha de ser compuesta por el Sr. Herz” poniendo como fecha límite el 31 de agosto del mismo mes. El jurado estuvo compuesto por José María Lacunza, Joaquín Pesado, Manuel Carpio, Andrés Quintana Roo y Alejandro Arango y Escandón. El 6 de septiembre el jurado designó como primer lugar a la composición de Andrés Davis Bradburn⁴ y como segundo lugar a Félix María Escalante⁵ [Bitrán Goren, 2013, 55].

La composición que debía acompañar al texto de Bradburn no estuvo lista en el plazo indicado y en su lugar Herz entregó una *Marcha Nacional* que fue estrenada el 12 de septiembre de 1849. A pesar de advertirse que ésta marcha no debía confundirse con el himno, adquirió tal popularidad que resultó en una fuente inestimable de ingresos para el autor⁶, así como de reconocimiento público. Posteriormente *El Siglo XIX* publicó una

⁴Hijo de un oficial inglés que combatió en favor de la independencia de México en la expedición que dirigió Francisco Javier Mina. Se educó como poeta en *La Academia de Letrán* [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004, 90].

⁵Perteneció a la segunda generación de *La Academia de Letrán*; además de participar en la primera convocatoria, presentó una composición para el concurso del himno convocado el 12 de noviembre de 1853 [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004, 129].

⁶De acuerdo con Bitrán Goren, la música del himno que Herz había prometido nunca fue terminada, debatiendo así una suposición largamente sostenida hasta fechas recientes por autores como Daniel

carta que Bradburn dirigió a los directores de la publicación “indicándoles que por haber abrazado el estado sacerdotal, les rogaba retirar del concurso su composición, premiada en [18]48, ya que se conformaba con haber triunfado entonces” [Romero, 1961, 53].

Una pieza musical no entregada, un poema vapuleado por los mismos jueces que lo eligieron (que el autor retiró posteriormente por las razones ya expuestas) y la pérdida de territorio a raíz de la firma del tratado Guadalupe Hidalgo son los antecedentes más relevantes de la segunda convocatoria, publicada en 1853, de la que Bocanegra y Nunó, al año siguiente, saldrían triunfadores. La nueva convocatoria, que presenta notables diferencias con respecto a la primera, comienza con el siguiente párrafo:

“Deseando el Excelentísimo señor Presidente que haya un *canto verdaderamente patriótico*, que adoptado por el Supremo Gobierno sea *constantemente el Himno Nacional* ha venido a bien acordar que por este Ministerio se convoque a un certamen, ofreciendo un premio según su mérito, a la mejor composición poética que sirva a este objeto y que ha de ser calificada por una Junta de Literatos nombrados para este caso. . . [Pacheco Moreno, 1956, 8, el énfasis es mío].

A diferencia de la primer convocatoria, la de 1853 inicia con una petición de estado (y no con la iniciativa de un artista); especifica una temporalidad (“que sea constantemente”), una jerarquía (será la única) y una función (“verdaderamente patriótico”). Lo que hace relevante a esta nueva convocatoria es la intención del Ministerio de Fomento en explicitar la importancia de dar continuidad de a un proyecto político y de fomentar las acciones que contribuyan a su permanencia en el tiempo.

La comisión responsable de seleccionar el texto poético estuvo integrada, una vez más, por miembros de *La Academia de Letrán*, de la cual formaba parte el propio González Bocanegra, a saber: José Joaquín Pesado, Manuel Carpio y José Bernardo Couto⁷.

Álvarez y Karl Bellinghausen [Bitrán Goren, 2013, 61-62].

⁷Pesado es considerado como parte de la posición moderada de la academia pues rechazaba el anti-hispanismo de las generaciones más jóvenes; liberal moderado en sus inicios cambió al conservadurismo cuando ocupó las carteras de Relaciones Exteriores y del Interior durante el gobierno de Anastasio Bustamante en 1838 [Campos, 1997, 577]. A Manuel Carpio, también del ala moderada de la agrupación, se le atribuye “haber redescubierto para la poesía el paisaje mexicano como tema digno de celebración”

Esta comisión emitió su juicio el 3 de febrero de 1853, designando a la composición de Bocanegra como la que “ha sido calificada de mayor mérito” [Pacheco Moreno, 1956, 9]. Ese mismo día se convocó a los compositores de música para que dirigieran sus composiciones al Ministerio de Fomento, teniendo estos un plazo de sesenta días para hacerlas llegar. Para esta convocatoria el jurado responsable de evaluar las composiciones lo integraron José Antonio Gómez⁸, presidente de la comisión; Tomás León⁹ y Agustín Balderas como vocales.

A diferencia de la cercanía que existente entre Bocanegra como concursante y la academia como comisión evaluadora del poema, la estructura de la *figuración* de la que participó Jaime Nunó al momento de concursar refleja una estructura más inestable -por evidente-, en la que su relación con Antonio López de Santa Anna jugó un papel nada desdeñable.

El compositor catalán participó en la convocatoria emitida por el Ministerio de Fomento con una composición que Narciso Bassols le ayudó a transcribir y que rubricó con las iniciales “J. N.” y el epígrafe “Dios y Libertad”. El 9 de agosto el Jurado Calificador de la música

rindió su dictamen, calificando de *más digna* la composición marcada con el número 10 en el orden de inscripción, diciendo que ésta merecía ese epíteto porque “en dicha composición hemos encontrado más originalidad y energía,

[José Emilio Pacheco citado en página 576]. Aquí se puede rastrear una afinidad intelectual entre una de las últimas incorporaciones a la academia, la de Bocanegra, con el rechazo del antihispanismo de Pesado y Carpio: en el discurso pronunciado el día del estreno del Himno en el Teatro Santa Anna, Bocanegra se pronunció a favor de la Conquista: “Extraña civilización podrá decirse injustamente por algunos, la que se anuncia por el estruendo de las armas, la que viene precedida de la desolación y de la muerte. ¿Pero podíamos exigir otra cosa a los conquistadores del siglo XVI? ¿Habríamos de pretender que los hombres de aquella época, o los de otra cualquiera, se adelantaran a su siglo? Por una parte, ¿qué mayor beneficio pudo hacer en estas regiones la conquista, que difundir la religión del Crucificado? Esa religión que creó un pueblo de costumbres dulces donde existieran tribus que ofrecían a sus ídolos en sacrificio las entrañas de sus semejantes” [Pacheco Moreno, 1956, Bocanegra citado en páginas 87-88].

⁸Fue pedagogo, compositor y director de orquesta además de ser considerado el primer tratadista musical de su época. Fundó y dirigió el 15 de diciembre de 1839 la tercera de las escuelas profesionales de música habidas en el país y la primera en ostentar el nombre de Conservatorio, compuso múltiples piezas, fue maestro de capilla en la Catedral Metropolitana y director de orquesta del Colegio de San Gregorio y publicó una *Gramática razonada musical* (1832), un método para piano titulado *Instructor Filarmónico* (1843), un *Gran método de música vocal* (1844) y la publicación de repertorio *El Inspirador Permanente* (1843) [Pacheco Moreno, 1956, 85-86].

⁹Tomás León fue un introductor en México del virtuosismo instrumental [Pacheco Moreno, 1956, 85]. Más adelante se abundará sobre la importancia de León en la selección del himno 4.4.

mejor gusto, y, por decirlo así, la creemos más popular(izable), reuniendo a estas circunstancias la de su sencillez y bien efecto” [Pacheco Moreno, 1956, 92-93].

El epígrafe permitiría identificar al autor de la composición pero, dado que Nunó omitió su nombre, el ministro Miguel Lerdo de Tejada hizo publicar un anuncio para que “en esta Secretaría se presente la persona que haya compuesto dicho himno a manifestar su nombre, comprobando, debidamente, ser el verdadero autor” [Pacheco Moreno, 1956, 93]. La anécdota dista de ser trivial, pues el anonimato es muestra de una cautela que dos conflictos le obligaron a tomar al autor.

Antes de arribar al país, Nunó se desempeñaba en La Habana como responsable de la reorganización de las bandas militares de Cuba y fue ahí donde conoció al general Santa Anna¹⁰. La fecha de su llegada a México es aún tema de debate, pero para el 29 de marzo de 1853 ya ofrecía conciertos en el “Salón la Lonja” del Palacio del Ayuntamiento. Pocos meses después, el 29 de octubre de 1853, Nunó fue dado de alta en el ejército como Director General de Bandas y Músicas con el alto grado de capitán y una remuneración –no especificada– que generó descontento entre la milicia. El argumento con el cual se justificaba su designación –y su salario– apelaba a sus méritos altamente especializados como compositor.

Lejos de sanjar las críticas, estos argumentos ahondaron el descontento de quienes consideraban que México contaba con compositores capaces de ocupar el puesto asignado a Nunó. Esto desembocó en la organización de una competencia propuesta *varios vecinos* y publicada por el diario *El Siglo XIX* el 26 de enero de 1854:

Señores redactores de *El Siglo XIX*: como hemos oído hablar en un sentido muy favorable del Sr. D. Jaime Nunó, nombrado hace poco director de músicas militares, creemos que los profesores mexicanos que se han dedicado a ese ramo del arte, estarán dispuestos a probar sus fuerzas para salir airosos o quedar honrosamente vencidos por el Sr. Nunó y así deseáramos saber si

¹⁰Quien hizo escala en la isla antes de regresar a México a invitación del Partido Conservador para que “ejerciera la dictadura” [Pacheco Moreno, 1956, 79].

los Sres. D. José María y D. Luis Pérez de León están dispuestos a competir con dicho Sr. Nunó, improvisando en poco tiempo y a la vista del público, una composición para orquesta militar, sujetándola después al voto de músicos más inteligentes que se encuentren en la capital. Por medio de *El Siglo XIX*, esperamos, señores Redactores, que ustedes nos permitan publicar estas líneas, esperando la respuesta de los señores Pérez de León. Somos de Uds. sus servidores. *Varios Vecinos* [Pacheco Moreno, 1956, 81].

El conflicto adquirió tal magnitud que al día siguiente de que se publicó el fallo de la letra del himno, 6 de febrero de 1854, se le expidió a Nunó su retiro del ejército bajo condiciones extraordinarias: se le concedió retiro con goce de fuero y uso de uniforme en clase de Capitán de Infantería, además de un sueldo (cuyo monto no se especifica) por haber servido poco más de tres meses (29 octubre 1853 - 6 febrero 1854). El duelo nunca se llevó a cabo.

Posteriormente Santa Anna “buscó la manera de asignarle un puesto de representación artística, a cuyo desempeño se le pudiera fijar una buena retribución” [83]. El 25 de abril de 1854 se publicó en el *Diario Oficial* la convocatoria para cubrir la plaza de director del Conservatorio Nacional de Música, Declamación y Baile, que estaba por crearse. Para tal efecto, el Supremo Gobierno nombró a Juan Bottesini¹¹, Antonio Barilli¹² y Tomás León como examinadores de la música. En la convocatoria participaron dos mexicanos y dos extranjeros: Agustín Caballero¹³ y José Antonio Gómez (quien más adelante formaría parte del jurado calificador de la música del himno) y el francés Charles Laugier¹⁴ y el catalán Jaime Nunó, respectivamente. La intención de Santa Anna de

¹¹Llegó a México como compositor de la Compañía de Ópera Italiana de René Massón; fue escogido por Giuseppe Verdi para concertar y dirigir su *Aida* en el “Teatro del Cairo”; fue considerado el primer contrabajista del mundo y por ello se le conoció como *El Paganini del contrabajo* [Pacheco Moreno, 1956, 84].

¹²Arribó al país en 1850 como director de la Compañía de Ópera Italiana de Attilio Valtellina; recibió de Santa Anna en diciembre de 1853 la comisión de traer a la Compañía de ópera que actuaría en el “Teatro Santa Anna” y que debería ser de gran calidad, porque dicha compañía estrenaría el Himno Nacional dedicado a Su Alteza Serenísima, por el cual se publicaron las convocatorias en 1853 y 1854 [Pacheco Moreno, 1956, 84].

¹³Fundó, junto a Joaquín Beristaín la *Academia Mexicana de Música* en 1838 y abandonó la oposición al poco de haber sido iniciada [Pacheco Moreno, 1956, 85].

¹⁴Laugier llegó a México en 1850; en 1851 publicó en *La Ilustración Mexicana* “Del estilo colorido y de la Expresión en la Música”; en 1854 inauguraba la “Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia”, compuesta en su mayoría por artistas y aficionados franceses [Pacheco Moreno, 1956, 87].

otorgar un puesto que garantizara ingresos permanentes a Nunó fracasó cuando la junta emitió un fallo en el que designaba como ganadores a José Antonio Gómez y a Jaime Nunó, figurando el catalán en primer término [Pacheco Moreno, 1956, 88]¹⁵.

Jaime Nunó se presentó a la convocatoria por la música del himno en febrero de 1854 con dos nombramientos en los que su relación con Santa Anna parecía influir demasiado. Enterado de que José Antonio Gómez y Tomás León formarían parte del jurado calificador de esta convocatoria (y con los que se había vinculado en la oposición para director del Conservatorio como concursante y como vocal, respectivamente) y convencido de que conocerían su grafía, pidió a Bassols que fuera quien copiara la composición que sometería a concurso, abrevió su nombre y agregó el epígrafe *Dios y Libertad*, lema del gobierno santanista [Pacheco Moreno, 1956, 92]. Para comunicar su fallo, el Jurado Calificador emitió el siguiente comunicado:

Ministerio de Fomento, Colonización, Industria y Comercio.

De orden de S. E. y para los efectos consiguientes, se hace saber que habiéndose nombrado por esta Secretaría una comisión compuesta por los profesores de música don José Antonio Gómez, don Agustín Balderas y don Tomás León, para que examinaran las composiciones que se presentaron en virtud de la convocatoria respectiva, y calificara cuál de ellas merecía la preferencia y pudiera adoptarse como Himno Nacional, se pasaron a dicha comisión, quince, quedando depositadas en el Archivo y en riguroso secreto, los pliegos cerrados que contenían los nombres de sus respectivos autores.

Verificado el examen y la calificación correspondiente, la comisión remitió el dictamen, dando el primer lugar por unanimidad a la composición que llevaba por epígrafe: *Dios y Libertad*. En consecuencia, se procede a abrir el pliego cerrado correspondiente, y resultando ser de don Jaime Nunó, se le declara, a nombre de S. A. S. el general presidente, autor del Himno que el Gobierno adopta como nacional.

¹⁵La selección de dos ganadores podría explicarse como el producto de una tensión entre la autonomía del juicio artístico que oriento a la junta y la escasa diferenciación que la práctica musical tenía dada su dependencia –política y económica– con el gobierno.

Méjico, agosto 12 de 1854. *Miguel Lerdo de Tejada* [95].

4.1.1. Los otros participantes

Fueron 15 los compositores que participaron de la convocatoria por la música del himno¹⁶:

- Jaime Nunó, quien ganó el concurso;
- Luis Barragán, flautista muy activo en los años del segundo imperio y autor de varios textos de carácter didáctico;
- Giovanni Bottesini, el más célebre contrabajista del momento en todo el mundo. Escribió óperas y varios conciertos para su instrumento que aún en la actualidad forman parte indispensable del repertorio de los contrabajistas contemporáneos;
- Manuel Cataño;
- Joaquín Martínez [Falcón], músico muy activo en la Catedral de Guadalajara y autor de innumerables obras eclesiásticas entre las que figuran varios juegos de versos orquestales;
- José María Monroy, poeta y escritor cercano a la comunidad de músicos. Para la entrada de Maximiliano a la ciudad de México compuso varias odas en honor del archiduque;
- José Mateo Torres [Serrato], compositor del que se conocen pocas obras, de las que sobresale la ópera *Los dos Foscari*, estrenada el 11 de noviembre de 1863 en el Teatro Nacional. Su maestro fue Cenobio Paniagua;
- José de la Luz Báez;
- Manuel Canchola;

¹⁶La información que a continuación se desglosa se transcribe tal cual aparecen en [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004, 186]. La información adicional será señalada con su respectiva fuente.

-
- Joaquín Luna, músico de la catedral de Guadalajara y destacado director de ópera en esa ciudad. En 1867 dirigió *Lucía de Lamermoor* y *Simón Bocanegra*, en el Teatro Degollado;
 - Manuel Luzurriaga;
 - Luis y José Pérez de León, hermanos célebres como directores y compositores de música militar. De José destaca la *Marcha Granadera*, dedicada a Santa Anna en 1829;
 - Manuel Cambeses;
 - Miguel Mier Rull; y
 - Joaquín Arróniz, historiador cuyo reconocimiento ha llegado hasta nuestros días. Probablemente es también uno de esos intelectuales, como Aniceto Ortega, que se desempeñaron con fluidez en varios campos.

Para explicar el triunfo de Nunó la *historiografía oficial* ha desarrollado dos argumentos: el que concibe la labor del artista como *completamente autónoma* y por ello capaz de “aprehender” una realidad inmanente y el argumento *sobredeterminista* que permite explicar el triunfo de Nunó como el resultado de su relación con Santa Anna y los apoyos que éste le había proporcionado con anterioridad¹⁷.

Para descartar este segundo argumento se ofrece una explicación que conjuga una teoría de la diferenciación y otra de la ética artística: de acuerdo con una anécdota contada por Agustín Balderas, fue el propio León quien ejecutó en el piano la partitura con la inscripción “Dios y Libertad” exclamando “Señores, ya tenemos himno, escuchad” [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004, 218]. De esta manera, sin conocer el nombre del compositor, León evaluó musicalmente (ejecutando y *escuchando*) la composición de quien fuera su rival por la dirección del Conservatorio.

¹⁷En su nombramiento como General de Bandas de Guerra y Músicas y como candidato a dirigir el Conservatorio Nacional de Música.

A diferencia de las explicaciones *sobredeterministas* y voluntaristas que dominan tanto en el *modelo clásico* como en la *historiografía oficial*, un análisis sociológico centrado en las *relaciones de interdependencia* se enfoca en los equilibrios de poder que coaccionan a los individuos a orientarse de unas formas y no de otras. Para poder abonar a la explicación del Himno como un producto de procesos de largo aliento orientados a construir símbolos de identificación colectiva bajo el término *música de todos*, es importante conocer las redes de interdependencia que forman los individuos y los equilibrios de poder que emergen de sus relaciones. A continuación se desarrolla una explicación estructural del Himno Nacional Mexicano como producto de un determinado equilibrio de poderes entre cuatro figuraciones: la política, la musical, la religiosa y la de la *escucha*, articulada por los ciudadanos/público de la ópera¹⁸.

4.2. La hipótesis explicativa (estructural)

Para 1854 ya había operado una transformación social que implicaba una menor presencia de la Iglesia en la vida pública; en lo musical esto se traducía en un desplazamiento de los maestros de capilla como compositores de piezas laudatorias por músicos que formaban parte de las Bandas de Guerra. A principios del siglo XIX los músicos de las Bandas de Guerra proveyeron al estado los símbolos que buscaban garantizarle su legitimidad: las composiciones de Garmendía y Torrescano presentadas en 1821 o la *Marcha Granadera* de José Pérez de León son ejemplos del papel que jugaron estas piezas en la creación de símbolos de estado.

Las Bandas de Guerra, junto a las compañías de ópera italiana que comenzaron a presentarse en la Ciudad a partir de la década de 1820, construyeron un *paisaje sonoro* que acompañaba la vida cotidiana de la *República de la Música*. Conforme la ópera italiana empezó a encarnar los ideales civilizatorios perseguidos por los ciudadanos de esta *República*, su importancia desbordó las salas de teatro y se introdujo en las juntas de gobierno, las leyes y los proyectos políticos; de igual manera, los políticos abandonaron

¹⁸Se decide hablar de cuatro figuraciones y no tres por el hecho de que los participantes de la convocatoria emitida en 1854 no son todos músicos laicos; también participan músicos de capilla.

sus palacios de gobierno y las celebraciones en vía pública para trasladar la liturgia de estado a las salas de teatro. La relación entre compañías de ópera, públicos y gobiernos permitió a cada uno de ellos proveerse de medios (materiales y simbólicos) y prácticas de reconocimiento y legitimación que de otra manera hubiera sido complicado conseguir.

El dominio de este ideal de civilización no solo involucraba la adopción de símbolos y hábitos europeos; la organización musical suponía un desplazamiento de intérpretes mexicanos de la representación de óperas italianas: la participación de los mexicanos se daba en géneros menores como la zarzuela¹⁹. Pero en el momento en que se compone el himno la estructura de los equilibrios de poder adquirió la forma que ilustra la figura 4.1:

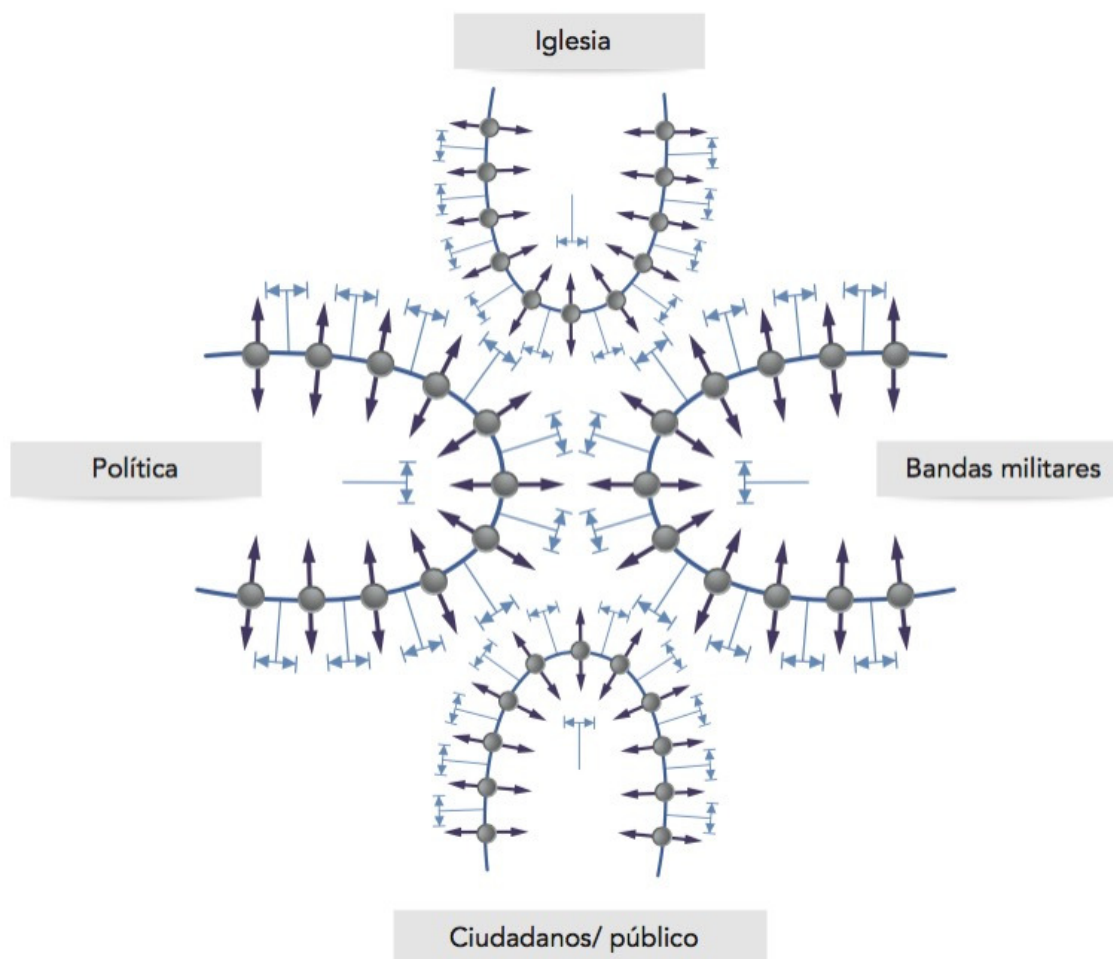


Figura 4.1: Equilibrio de poder entre cuatro figuraciones con un dominio de la política y las bandas de guerra, México, 1849-1854

¹⁹La representación y composición de óperas por compositores mexicanos será un fenómeno tardío que se vincula con la emergencia de otro símbolo de identificación: la nación.

El propósito de este esquema es el de representar visualmente una densa red de entramados humanos con un grado de *diferenciación* aún muy inestable, dentro de los cuales se insertan cada una de las acciones individuales de Henri Herz, Santa Anna, Bocanegra, Nunó, etc. Un desarrollo más fino de este esquema permitiría identificar las relaciones de proximidad entre todos los involucrados desde su respectiva figuración, ofreciendo una representación visual del tipo de diferenciación (como actividad para sí mismos o para otros) que priva en esa estructura.

En este esquema, el tamaño de cada una de las figuraciones denota el diferencial de poder con el que cuenta cada una de ellas. En la figura cuatro, las figuraciones dedicadas a la actividad política y a la creación musical poseen un mayor diferencial con respecto a las dos restantes: la iglesia y la ciudadanía²⁰. Más adelante, la posición dominante que ocupaban las bandas de guerra será desplazada por las compañías de ópera.

Lo relevante aquí es exponer de manera esquemática el modelo que permita identificar las posiciones de proximidad entre los personajes que la *historiografía oficial* consigna como centrales para explicar la aparición de esta composición, con el propósito de identificar el *mecanismo* que permitió la aparición de una composición como el Himno de Nunó. El primer aspecto que hay que tener en consideración es la posición de Nunó dentro de estas figuraciones: como parte del “gabinete” de Santa Anna, el catalán debe ubicarse en la figuración de la política y no en el de las bandas militares debido a que era el funcionario responsable de supervisar las bandas de guerra del estado²¹.

Esta proximidad del músico con Santa Anna se ha interpretado, como ya se vio, en términos de un nepotismo que se tradujo en el triunfo de su composición en 1854. Bajo una óptica de la diferenciación su actuar se encuentra, efectivamente, condicionado, pero las causas de este condicionamiento tienen que ver menos con la filiación política –o personal– que con el *mecanismo* que las cuatro figuraciones pusieron en marcha, a saber: el de la *composición para* un gobierno que garantizaba, además de un limitado recono-

²⁰Frente a la Iglesia porque con la Independencia fue desplazada progresivamente de los centros de poder y también de la creación artística; frente a la ciudadanía/público, porque esta es una figuración novel que aparece en el marco del mismo proceso y encuentra en las milicias un espacio de formación.

²¹Lejos de parecer una obviedad, esta precisión nos obliga a no perder de vista lo siguiente: en este periodo la organización de la milicia estaba definida por el pacto federalista y los liderazgos locales y solo más tarde estaría sujeta a un proceso de centralización y regulación de su funcionamiento.

cimiento artístico, un retorno de la inversión monetaria y un reconocimiento público. En este peculiar equilibrio de poderes la obra de Nunó se caracteriza por ser *compuesta para otros* (el estado), pero *además*, por retribuir al estado una autonomía en lo que respecta a su facultad de crear sus propios símbolos de legitimación dada la posición de Nunó.

La estructura de este equilibrio de poderes que articulan las cuatro figuraciones permite aventurar la siguiente hipótesis: debido a la creciente importancia de las bandas militares, la emergencia de la ciudadanía y el desplazamiento de la Iglesia de las actividades de poder –y cotidianas– la presencia de Nunó resulta irrelevante pues la filiación de los demás concursantes (músicos de capilla, otros civiles pero de nacionalidad mexicana y otros civiles extranjeros) los excluía de este esfuerzo estatal por ganar autonomía en la creación de *metacapitales*. Para decirlo de otra manera: cualquier otro músico que hubiera ocupado la posición de Nunó dentro de ese peculiar equilibrio de poderes hubiera resultado, muy probablemente, elegido, dado el *mecanismo* que operaba en ese periodo.

Hasta aquí el aspecto estructural del himno, que, como ya se mencionó, no basta para explicar la forma del mismo, pues estas relaciones de interdependencia no dicen nada de los símbolos que orientan las acciones y relaciones de los individuos. La siguiente sección se ocupa de el aspecto cultural del periodo.

4.3. El aspecto cultural de una *música de estado*

El contexto anterior permite identificar en este periodo de la historia una red de interdependencias formada por las bandas militares, las compañías de ópera, el público y el estado cuyo equilibrio de poderes terminará desplazando a las bandas marciales a la ejecución de óperas y canciones populares en plazas públicas, reservando los espacios teatrales para la representación del poder a las compañías de ópera. A partir de la década de 1830, los himnos y marchas empezaron a ser compuestos por músicos que forman parte, o dirigen, compañías de ópera, desplazando a los músicos de las Bandas militares de esta función que habían arrebatado, a su vez, a los maestros de capilla.

Una de las razones de este desplazamiento puede encontrarse en el *valor de prestigio*

que representaba la participación de una compañía de ópera europea –de preferencia italiana– en la composición de un símbolo de legitimación como lo es un himno. No hay que olvidar que la ópera encarnaba un “espejo idealizado” en el que los ciudadanos del México decimonónico se observaban:

Para ellos, las acciones de producir, escuchar y apreciar debidamente la ópera (y, sobre todo, pagar los altos costos que todo ello implicaba) eran al mismo tiempo factor y producto, causa y consecuencia, catalizador y síntoma del proceso civilizatorio en el que estaba embarcada la sociedad [. . .]

Ahora bien, las élites abrigaban serias dudas respecto al grado de civilización alcanzado por la sociedad. Por lo anterior, presionaban al Estado para que vigilara, controlara y mejorara las costumbres de los empresarios, de los artistas y, muy especialmente, de los espectadores. El objetivo era obligarlos a guardar durante el espectáculo “el silencio, el decoro y la circunspección correspondientes a un público civilizado”, como decían los Reglamentos teatrales de la época. Quienes no quisieran o no pudieran seguir sus normas quedarían excluidos del proceso. Y es que, en el imaginario de los grupos de élite, para pertenecer plenamente a la nueva nación –si se quería que ésta tuviera éxito– sus miembros debían ser “civilizados”, y el teatro era la escuela de civilización por antonomasia. [de Pablo Hammeken, 2014, 63].

La aspiración de las élites políticas instaladas en la Ciudad de México al modelo de civilización europeo operó en la transformación en las relaciones entre los ciudadanos, las compañías de ópera y el estado. Como ya señala la cita anterior, una de las demandas a cubrir del estado consistía en hacer respetar códigos de conducta, pero su tarea no era meramente pasiva.

Para entender lo anterior es importante identificar los elementos que vinculaban a estas tres figuraciones de tal manera que dieron lugar a un equilibrio relativamente estable de poder en un periodo de 30 años.

La ópera vinculó a élites políticas, a críticos, profesionales y aficionados a la música de tal manera que establecieron relaciones de interdependencia funcionales y equilibrios

de poder relativamente estables por un periodo de 30 años:

- las compañías encargadas de presentarla dependían del reconocimiento e ingresos del público así como de garantías políticas y económicas que el estado pudiera ofrecerle;
- el público, para llevar a buen término su tránsito de la barbarie a la civilización, dependía de las compañías para apropiarse de ese símbolo que ellas monopolizaban y del funcionamiento del estado para que ellos pudieran asistir al teatro;
- por último, para permanecer con el monopolio de estado, las élites políticas precisaban de las funciones de ópera para satisfacer la demanda ciudadana de ese símbolo y usarlo como vehículo de sus rituales de legitimación²².

Las relaciones de interdependencia que establecieron estas tres figuraciones dio lugar a un mecanismo que permitió a las compañías europeas de ópera movilizar recursos y habilitar relaciones de interdependencia que garantizaban la permanencia de su “valor de prestigio” con independencia del gobierno en turno y, en más de una ocasión, de los conflictos sociales, económicos y políticos que aquejaron al país durante buena parte del siglo XIX [Maya, 2014, 335].

Sin embargo, esta relevancia y autonomía de la ópera no implicó que las compañías que la representaban pudieran presentar cualquier programa. Como se detallará más adelante, el repertorio operístico que presentaban se definía en función del gusto del público; en otras palabras, existía un mecanismo que coaccionaba la selección de un determinado repertorio. Este repertorio se seleccionaba con un grado de autonomía aun escaso, *para* una audiencia que garantizara el retorno de la inversión que demandaba cada temporada. La aprobación o rechazo del público representó una forma de coacción que limitaba la variación de obras a representar; esto funcionó así durante casi treinta años, mientras la competencia no incluyó otros géneros y temas.

²²Fue hasta finales del siglo XVIII que las élites políticas comenzaron a legitimarse a partir de sus propios medios: la ley, la opinión pública y las armas. Mientras esto no sucedía, dependió de la arbitrariedad de los gobiernos y otras organizaciones para mantenerse en el aparato de estado [Connaughton, 2003].

Las compañías también dependían del del Estado pues este podía extender prerrogativas económicas y ofrecer (cierta) estabilidad política que garantizaba la continuidad de las presentaciones. Su especialización en la creación musical la hizo más dependiente de aquellas figuraciones que podían proveerle seguridad y apoyos económicos. La composición de himnos para políticos en turno puede entenderse como otra manifestación del mecanismo que emerge de la relación compañías-estado: al ofrecer un símbolo de prestigio y legitimación se garantizaba el apoyo estatal.

Hasta este momento se tiene claridad sobre el tipo de relaciones de interdependencia posibilitaron la presencia de ciertos grupos y la exclusión de otros, así como la relevancia de la ópera como catalizador de relaciones de interdependencia y materialización de autodefiniciones. Quedan por responder dos preguntas: ¿qué tipo de ópera sonaba en el periodo en que se inició una búsqueda “oficial” de un himno nacional? y ¿por qué razones fue el operístico el género que determinó la estructura que tomaría el himno compuesto por Jaime Nunó?. La primera de estas preguntas se responde en la siguiente sección; la segunda es motivo del siguiente capítulo y busca hacer operativo otro aspecto de la obra de Elías: el interés por los procesos de largo aliento.

4.3.1. El *bel canto* como *primer paisaje sonoro* del himno

El periodo previo al estreno del Himno Nacional Mexicano se caracterizó por la presencia de importantes músicos italianos y la paulatina incorporación de intérpretes mexicanos en las representaciones. Aunque el año de 1851 parece no haber sido relevante para la actividad operística, los conciertos que se registran permiten observar el reconocimiento del que era objeto este género musical. El pianista español Dionisio Montiel ofreció un concierto el 30 de marzo en el que ejecutó las siguientes piezas: *Ana Bolena*, *Guillermo Tell*, *Lucrecia* y *Lucía*, así como improvisaciones sobre el *Butaquito*, el *Himno Regio* y el *Fandango Español*²³. El 26 de julio se presentó Antonio Barilli celebrando el natalicio del entonces presidente Mariano Arista [Galindo, 1933, 580].

²³La incorporación de las piezas sobre las cuales improvisa asemejan a la estrategia de Herz para granjearse al público y lo que músicos del Conservatorio como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez o Silvestre Revueltas harán años después en sus trabajos orientados a desentrañar los sonidos de la *música popular*.

El año siguiente el mismo Barilli ofreció otro concierto (4 de abril) en el salón de la Lonja y en mayo “la gran compañía de ópera italiana que venía precedida de gran fama” [581] de Max Maretzek ofreció representaciones de las óperas italianas más famosas²⁴. El 18 de julio se presentó el guitarrista catalán Narciso Bassols; el 26 de julio se ofreció otro concierto en honor del presidente, ahora a cargo de la compañía de Maretzek en el que se ejecutaron una marcha militar y un himno nacional compuestos por él mismo. En este concierto se presentó a la contralto mexicana Eufrosia Amat. El 5 de agosto del mismo año se presentó el flautista Juan M. Cambeses con la compañía de Maretzek. El 19 de diciembre de 1852 se presentó *Lucrecia de Borgia* con la participación de la cantante mexicana María de Jesús Cosío. En 1853 la compañía de Maretzek dio sus últimas funciones y conciertos

ante un público que ardientemente deseaba su permanencia todavía más prolongada. Y había razón. El cuadro de los artistas era soberbio; parece que en él no había medianías. Su repertorio correspondía a los méritos de sus artistas. Estuvo presentando en México las mejores obras de los mejores músicos italianos de la época, y por ello justamente el público estaba encantado [582].

Uno de los últimos acontecimientos que cierran con este periodo de dominio de la ópera italiana es conocido como *la cuestión de Oriente*, un breve periodo en la historia de la ópera que se desarrolla durante la temporada 1852-1853 [de Pablo Hammeken, 2014, 51-62]. El acontecimiento involucró a las compañías de Pedro Carvajal y de Rene Massón cuya presencia simultánea aseguró la posibilidad de disfrutar de un espectáculo equiparable a los ofrecidos en Europa. La competencia entre estas compañías no solo derivó en una oferta inabarcable para los espectadores (pronto dejaron de asistir pues, además del dinero, apreciar una obra demandaba mucho tiempo), sino una disputa por los espacios en donde representar las óperas, los instrumentistas, coristas y las audiencias²⁵.

²⁴En la dirección se alternaron Kreutzer y el Profesor Delgado, otra manifestación de la gradual incorporación de músicos mexicanos en la representación de óperas italianas.

²⁵El repertorio de ambas compañías era muy semejante: obras de Bellini como *La sonámbula* o *Il puritani* de Bellini, *Norma*, *Mari di Rohan* o *Il Babiare di Siviglia*.

Esta *cuestión* evidenció, además, el tipo de relaciones que se tejían entre el gobierno y las compañías que les proveían de ese codiciado símbolo de civilización. Un ejemplo relevante de estas relaciones se puede observar en el apoyo que Enriqueta Sontag, quien trabajaba con Massón, consiguió del “supremo gobierno” para rentar los principales teatros de México: el Nacional, el Principal y el Nuevo México. Los espacios disponibles para la presentación de óperas quedaron distribuidos así:

una dirigida por el empresario Rene Massón, que ocupaba el Principal y tenía entre sus miembros muy valiosos elementos, entre ellos Enriqueta Sontag, de fama mundial, y otra cuyo empresario era D. Pedro Carvajal, con no menos valiosos elementos, aunque no tan famosos como la primera; pero con el mérito de figurar en ella los tres más eminentes de la época: Balbina Steffennone y Eufrosia Amat. Esta compañía ocupaba un teatro provisional en el Palenque Gallos, pues la Empresa Massón contrató a tiempo el otro. Esas compañías estuvieron por varios meses haciéndose una artística y fecunda guerra que redundaba en beneficio del público. La Compañía de Massón era exclusivamente de extranjeros; la de Carvajal tenía la mayoría extranjera, pero contaba con la Steffennone y la Amat, muy estimadas de la sociedad. [Galindo, 1933, 590-591].

La sobreoferta, el costo, el tiempo que demandaba asistir a cada una de estas representaciones, así como una epidemia de cólera que acabó con la vida de Enriqueta Sontag acabaron con el entusiasmo de esta temporada [de Pablo Hammeken, 2014, 56-58] pusieron punto final al auge de la ópera.

El año de 1854 fue uno de trastornos políticos, el “origen primitivo de nuestro Himno Patrio”: por esta razón, la actividad operística disminuyó en comparación con el año anterior. En este año se presentaron Coenen y el pianista Lubeck; ambos le dedicaron un concierto el 21 de enero al presidente Santa Anna. El 24 de febrero ofrecieron su último concierto y en él apareció el pianista mexicano Tomás León, quien, se especula, ejecutó

composiciones de Luis y José Pérez de León²⁶ “y aun alguna ópera escrita por un señor Morales, sobre asunto netamente nacional y con libreto de un joven poeta de apellido Samaniego” [Galindo, 1933, 585]. El Himno Nacional Mexicano compuesto por el poema de Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó se estrenó el 16 de septiembre de 1854 como parte de una breve temporada que contempló cuatro funciones con motivo del aniversario de la Independencia.

El programa quedó como a continuación se indica²⁷:

- Día 11. El comercio estará cerrado todo el día. Por la noche, función de gala en el “Teatro Santa-Anna”, en el que se pondrá en escena la ópera *Belizario*, de Donizetti. Tan luego como se presente S. A. S. se **cantará por toda la compañía, un Himno Cívico**, dedicado al Serenísimo y señor Presidente, composición musical de Juan Bottesini, y poética del señor González Bocanegra.
- Día 15. A las siete de la noche, se dirigirá la Junta Patriótica, que se reunirá en el Gabinete del Gobierno del Distrito, al “Teatro Santa-Anna” seguida de una compañía de granaderos de infantería con su música. Luego que lleguen SS. AA. SS. se **cantará allí el Himno Nacional** (De González Bocanegra-Nunó); se pronunciará la arenga cívica del señor Francisco González Bocanegra nombrado al efecto, se leerán algunas composiciones poéticas alternándose con varias piezas de canto que los artistas más distinguidos de la compañía se han prestado voluntariamente a desempeñar. Victoriada la Independencia en el mismo teatro, la Junta, precedida de una música y seguida de la que

²⁶Músicos a los que “varios vecinos” habían propuesto como rivales de Nunó en una disputa convocada a través de un diario. Véase 4.1.

²⁷En marzo de 1854 Santa Anna se dirigió a Acapulco para combatir a Florencio Villareal, responsable de promulgar el Plan de Ayutla que desconocía al gobierno de aquel. Santa Anna fue derrotado por las tropas de Comonfort y regresó a la ciudad de México. Para recibirlo se dispuso cerrar los comercios el 16 de mayo y ofrecer dos funciones de ópera los días 17 y 18 del mismo mes. El día 17 se ofreció una función en el Teatro Santa Anna en la que se ejecutó *Nabucodonosor* de Verdi y el poema de Bocanegra pero con música de Juan Bottesini, quien se adelantó al dictamen de la junta patriótica que daría por ganador a Jaime Nunó. El día 18 se ofreció una función, ahora en el Teatro Oriente, en donde se presentó *Guillermo Tell* de Rossini y un himno compuesto *ex profeso* por Bocanegra, *Himno a Santa Anna*, ahora con música del compositor y director José Nicolao [Konzevik C. and Vélez Paz, 2010, 76-80].

llevará la Compañía Militar, volverá a las Casas Consistoriales.

- Día 16. “Teatro Santa-Anna”. Antes de empezar la función con la ópera *Atila*, de Verdi, y al presentarse S. A. S. será ejecutada, por todos los artistas de la compañía, **la gran marcha marcial, nueva, premiada por el Supremo Gobierno, composición del maestro Nunó, cuya poesía ha sido compuesta por don Francisco González Bocanegra, y elegida por el Supremo Gobierno.**
- Día 24. “Teatro Santa-Anna”. **Se cantará por toda la Compañía y por tres bandas militares, la gran marcha marcial, poesía de don Francisco González Bocanegra, y música del joven compositor Luis Barragán,** dedicada a S. A. el general presidente, siguiendo a dicha marcha compuesta por el mismo autor y dedicada a S. A. señora doña Dolores Tosta de Santa-Anna. [Romero, 1961, 100-101]

El orden del programa de los días 15 y 16 se presentó con cambios. El día 15 el Himno Nacional de Bocanegra-Botessini fue interpretado en penúltimo lugar, cuando debía ser el primer número; la última pieza que se ejecutó ese día fue la *Marcha Nacional* de Herz. El día 16 se puso como primer número el himno de Bocanegra-Nunó y como último la marcha de Herz [Romero, 1961, 101].

Como puede apreciarse, en un programa convive una práctica artística y una liturgia de estado: durante esta breve temporada el himno aparece como manifestación artística y la ópera como práctica política. Sin embargo, la importancia de la ópera no se limita a los años inmediatamente anteriores a la composición del Himno Nacional Mexicano. A partir de 1825 la ópera italiana adquirió un auge que a la larga terminó por influir en la formación del gusto del público. Piezas como *El Barbero de Sevilla* de Rossini, interpretada en 1827 por la compañía de Andrés Castillo [Maya, 2013, 83] *Torbaldo y Dorlisca* del mismo Rossini presentada entre 1831 y 1837 por la compañía de Filippo Galli, *Norma*, *El pirata* o *La Sonámbula* de Vincenzo Bellini por parte de la compañía de

Caballero durante la temporada 1848-1849 componen los trazos del *paisaje sonoro* del periodo 1821-1855.

El gusto por la ópera y su “valor de prestigio” comenzó a consolidarse en el año de 1831 con la llegada de la compañía de ópera italiana de Filippo Galli y la obra de *Torbaldo y Dorlisca* de Rossini. La compañía de Galli se presentó en México hasta 1837 y su presencia en el país sirvió para establecer a Rossini como uno de los compositores predilectos de la *República de la Música* [Maya, 2013, 83].

Los esfuerzos orientados a consolidar la primer compañía de teatro nacional (por iniciativa de Agustín Caballero y Joaquín Beristáin) no se entienden sin esta creciente importancia del género. Sin embargo, estos esfuerzos no siempre rindieron los frutos esperados, en parte por el el contexto político y la precaria situación que este acarrea a los músicos. Sin embargo, a pesar de las condiciones adversas:

la ópera constituyó la principal actividad musical y sirvió de aliciente para que músicos aficionados organizaran conciertos a beneficio, inauguraciones de instituciones particulares, oficiales o religiosas, pero siempre con programas de música *que si bien incluyeron varios géneros, no dejaron de lado el lírico. Ejemplo de ello son las obras interpretadas en la celebración de la Nochebuena de 1840 en el Sagrario de la Catedral de México; la obertura de Fausto de Donizetti, Calenda de Lauro Rossi, la Misa de Gloria de Rossini y la obertura de El caballo de bronce de Auber. [Maya, 2013, 84-85, las cursivas son mías]*²⁸.

Existe un consenso en torno a la importancia de la ópera no solo en cuanto a su valor “civilizatorio” y educativo sino en cuanto al alcance que poseía su actividad entre la población [de Pablo Hammeken, 2014, Maya, 2013]. Esta cualidad otorgaba a la ópera y a sus practicantes una ventaja frente a las élites políticas no solo porque podía permanecer (relativamente) indiferente a las diferencias políticas, sino porque era útil a éstas

²⁸Los programas y las obras que se ejecutaron en ese periodo representan una oportunidad de indagar sobre los *paisajes sonoros*, en un primer momento, delinearon los principios de escucha de los ciudadanos de aquella *La República de la Música*. Estos principios de escucha bloquearon o fomentaron la presentación de otras composiciones [de Frutos Domínguez, 2013].

y su búsqueda de legitimidad. Esta circunstancia posibilitó ciertas prácticas orientadas a disminuir los riesgos que implicaba presentar óperas en un contexto tan volátil, como por ejemplo el indagar sobre los gustos de su audiencia o explotar el *valor de prestigio* de su trabajo para acceder a financiamiento y garantías que les posibilitaran la realización de su trabajo:

[los empresarios teatrales] controlaban un recurso que [...] tenía un elevado valor en el imaginario político de la época: la ópera: Ello les permitía mantener con el Estado una relación de reciprocidad que, si no era simétrica, tampoco era totalmente vertical. Ninguna de las dos partes podía dictar unilateralmente los términos del intercambio. Los gobernantes sabían que la ópera era un símbolo poderoso de civilización y progreso y, por lo tanto, la empleaban con frecuencia como fuente de legitimidad, tanto ante su propia población como ante otros Estados[...]

El más importante de estos beneficios, sin el cual hubiera sido imposible la representación de cualquier función operística, eran los subsidios y subvenciones que las autoridades otorgaban a los empresarios [...]. El apoyo financiero del Estado era, pues, una condición indispensable para la representación de óperas de calidad [de Pablo Hammeken, 2014, 148]

Esta forma particular de relación permite observar un particular equilibrio de poder entre las compañías y el Estado que posibilitó la aparición de actores como Henri Herz, a quién se atribuye la iniciativa de dotar al país de un Himno Nacional. Esta autonomía presentó su pico más alto en 1855, tan solo un año después del estreno del Himno Nacional Mexicano, e implicó un incremento en la diferenciación entre música y política (que se tradujo en una mayor autonomía de la organización y la creación musical) y el desplazamiento de tres elementos centrales de este equilibrio de poderes: Jaime Nunó, su composición y la ópera italiana.

4.4. La hipótesis explicativa (cultural)

La coronación de la obra de Nunó por parte del jurado responsable de elegir la música del himno respondió a un equilibrio de poderes con elementos bien definidos: la participación cada vez mayor de las bandas de guerra en la difusión de un símbolo civilizatorio (la ópera) fuera del teatro, la presencia cada vez menor de la iglesia en la vida política y la emergencia de una ciudadanía que es al mismo tiempo público o audiencia. Como ya se expuso en el apartado anterior, las acciones emprendidas por todos los involucrados en esas redes de interdependencia estaban orientadas por una aspiración política y una búsqueda de identidad que la ópera italiana lograba satisfacer.

El Himno Nacional Mexicano fue escuchado a partir de un principio definido por la ópera que se actualizó el mismo día de su estreno con la presentación de *Atila* de Verdi. Estas obras y otras que formaron parte del repertorio ordinario de las compañías de ópera estructuraron el primer *paisaje sonoro* a partir del cual se escuchó y evaluó el Himno Nacional Mexicano, afectando no sólo a los asistentes al teatro, sino también a los jueces.

Este hecho nos lleva de regreso a Tomás León y la hipótesis de la “mano negra” debatido por Bellinghausen. Como ya se mencionó anteriormente, Tomás León fue el responsable de coronar la composición de Nunó como ganadora de la convocatoria a partir de criterios estrictamente musicales. El compositor

fue el primer gran pianista mexicano, y a pesar de no haber realizado una carrera internacional, dejó una huella muy grata entre los concertistas europeos que lo escucharon y con quienes alternó en veladas musicales. Su faceta de compositor se destaca ante todo como autor de obras para piano de corte de salón con un fino sentido estético y profundo conocimiento de su instrumento [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004, 217].

Tomás León perteneció a la generación de músicos que se agrupó al rededor de la Sociedad Filarmónica y de su Conservatorio Nacional²⁹. En un primer momento la

²⁹Esta fue el resultado de las reuniones de melómanos que encontraban en su casa un punto de

Sociedad Filarmónica acabó con el monopolio de las compañías europeas sobre la representación de las óperas (principalmente) italianas, abriendo la puerta a compositores e intérpretes mexicanos en la interpretación de obras de Mercadante, Donizetti, Verdi entre otros. Con su intervención estas obras comenzaron a ser interpretadas por gente aficionada: “las niñas del Conservatorio de Música de la Sociedad”, “ejecutada en el violín por el niño Jacinto Osorno”, “cantada por varias señoras y señoritas aficionadas” [Cosío Villegas, 1951, 307], es decir, no profesionales y, sobre todo, no europeos.

Con estos antecedentes que ilustran la relación que Tomás de León estableció con la cultura musical europea es posible formular una hipótesis alternativa a la teoría de la “mano negra” no a partir de un principio ético, sino de los esquemas de apreciación, de la sensibilidad musical que León y Nunó compartían [Cid y Mulet, 1954, 29]. La afinidad que existía entre la formación musical de Tomás León y la de Jaime Nunó se encuentra en las figuras de Saverio Mercadante y Rossini. Nunó fue alumno de Mercadante quien fue a su vez alumno de Rossini³¹. Como ya se ha expuesto, las obras de este último formaron parte del primer paisaje sonoro con el que el himno estableció relación e inspiraron desarrollos posteriores del *bel canto*.

Puede presumirse entonces la existencia de una afinidad musical entre León y Nunó a partir de la obra de Rossini. Esta afinidad posibilitó el reconocimiento de estructuras musicales independientemente de la autoría de una composición. En conclusión: la posición que ocupó Nunó dentro de la administración en el gobierno de Santa Anna se debe sin lugar a dudas a la relación que entablaron en la Habana; pero de esto no se deriva que la selección del himno halla dependido exclusivamente de esta relación. La presencia de figuraciones dedicadas a la composición musical diferenciadas del ámbito político hicieron posible la selección de su obra: su pertenencia a una tradición musical y su posición dentro de una figuración estatal encargada de reproducir un símbolo de le-

encuentro; a ellas asistían Antonio García Cubas, Urbano Fonseca, Aniceto Ortega³⁰, Melesio Morales, Francisco Villalobos, Ignacio Durán, Eduardo Liceaga, Jesús Dueñas, y Agustín Silíce.

³¹Las obras tempranas de Mercadante llamaron la atención de Rossini, quien en 1835 lo invitó a escribir una ópera para el Teatro Italiano. La obra de Mayerbeer *Los hugonotes* le sirvió de inspiración para componer *Il giuramento*, que fue aclamada en Milán en 1837. Fue director del Conservatorio de Nápoles en 1840, puesto al que también se tenía contemplado a Donizetti. <http://www.operara.com/mercadante.html>.

gitimación con un alta demanda (la ópera) intervienen en la explicación de su –efímero– triunfo.

Poco tiempo después de la visita de Herz, las relaciones de interdependencia entre músicos, estado y públicos cambiaron de tal manera que el público y las compañías de ópera serían desplazadas de este equilibrio, dejando solo a ciertas figuraciones de músicos y al estado como los responsables de definir los paisajes sonoros y los principios a partir de los cuales se escucharan aquellos.

El mismo año en que se presentó el Himno Nacional Mexicano acontecieron cambios en la organización musical que trastocaron en ese equilibrio de poder y desplazaron al himno de Nunó y la ópera como símbolos de estado y prestigio. Al año siguiente, en 1855 estalló la Revolución de Ayutla, que puso fin a la dictadura de Santa Anna y con ello, la seguridad que haber servido a su gobierno le trajo a funcionarios (entre ellos Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó) y compañías de la ópera. Estos cambios afectaron la autonomía de la práctica musical y las trayectorias individuales de los músicos que, hasta no hace mucho tenían garantizado el éxito dado su origen nacional. Las trayectorias sociales de Henri Herz y Amilcare Roncari, reconocidos directores de ópera, ilustran esta transformación.

4.5. Herz y Roncari en el *Maëlstrom*:

del paisaje sonoro a la forma de escuchar

En *Compromiso y distanciamiento* Norbert Elias recurre a la literatura de Edgar Allan Poe para discutir la función orientadora del conocimiento y su capacidad de incidir en el curso de los procesos, sean estos sociales o naturales [Elias, 1990, 61-151]. En *Descenso a el Maëlstrom* Poe desarrolla la historia de dos hermanos, pescadores de oficio, que se ven arrastrados por un remolino. En el cuento el hermano mayor, rebasado por el miedo, desaparece en medio de la tormenta mientras que el menor, más observador y menos sobrecogido por el miedo, sobrevive gracias a su capacidad de observar las regularidades

que mostraba el remolino.

Ambos personajes le permitirán abordar dos cualidades centrales de todo el conocimiento humano: compromiso y distanciamiento, o, en otras palabras, su capacidad de elaborar fantasías o de conocer las cualidades estructurales de los fenómenos y manipularlos. Para el sociólogo compromiso y distanciamiento son extremos de un continuo en el que se mueve el conocimiento y el dominio de uno estos extremos depende de las interdependencias y los equilibrios de poder que emergen de las relaciones entre individuos en un momento dado.

Para fines del presente capítulo se puede decir que Herz representa al hermano menor, mientras Amilcare Roncari encarna al hermano mayor de esa historia; la relación entre el espectáculo operístico y la situación política, no está de más señalarlo, representa al Maëlstrom. El propósito de este símil es señalar cómo el éxito profesional de los individuos está determinado por la estructura de las relaciones de las que son partícipes y por el limitado conocimiento que pueden tener de la estructura que toman dichas relaciones.

La actividad de Herz y Roncari es relevante para entender el proceso que desplazó a la ópera del centro de la actividad musical a la periferia y la despojó de su *valor de prestigio*. Este proceso se vio marcado por una inestabilidad política creciente que implicó a las compañías de ópera una creciente dependencia de las garantías estatales (monetarias y políticas) para la realización de esta forma de *arte total* [de Pablo Hammeken, 2014, 83] y la conservación de una suerte de *economía moral* que garantizaba el acceso democrático a este espectáculo³². Su actividad se situó en un momento en el que el equilibrio largamente sostenido entre política, música y ciudadanos durante casi treinta años (figura 4.2) se transformó en la dirección de una mayor autonomía artística y una creciente preocupación por lo mexicano.

Por un lado, Herz encarnó la figura de compositor virtuoso y empresario exitoso

³²La *economía moral* alude a una serie de prácticas que involucran una noción del bien público y de las obligaciones sociales que determinaba la legitimidad o ilegitimidad de medidas relacionadas con la comercialización y elaboración del pan. Estas nociones encontraban apoyo en la tradición paternalista de las autoridades [Thompson, 1995]. Una actitud semejante se puede observar en los gobiernos de la Ciudad de México que multaban a los empresarios que establecían costos excesivos a las entradas de la ópera pues negaban el derecho de la gente a ese símbolo de la civilización.

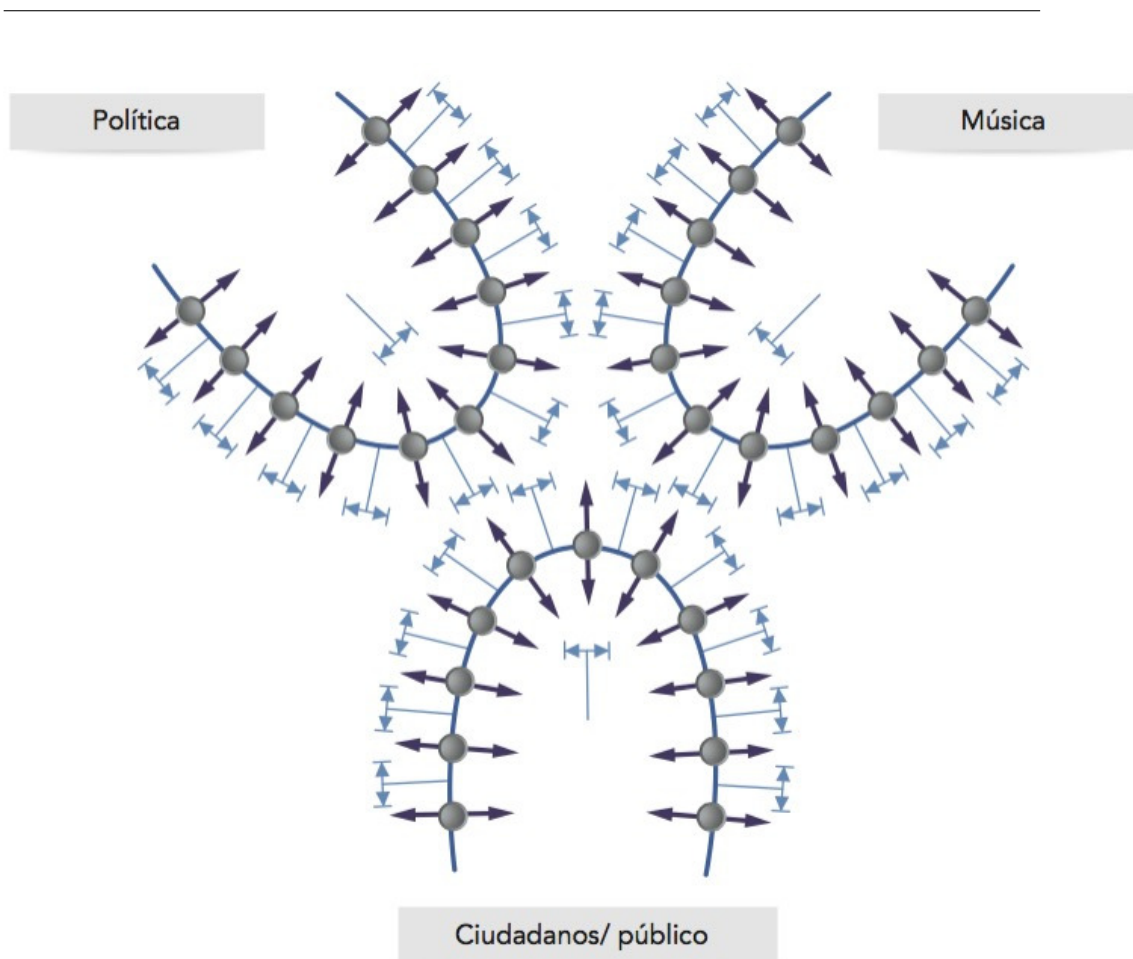


Figura 4.2: Equilibrio de poder relativamente estable entre tres figuraciones 1825-1854 que supo orientar su creación artística hacia esos *otros* representados por las clases medias y altas, principalmente mujeres, que se enganchaban con la instrumentación de “sonidos nacionales” como los jarabes [Bitrán Goren, 2013]. Sus creaciones aparecieron en un contexto en el que el *valor de prestigio* de la ópera como elemento civilizatorio [de Pablo Hammeken, 2014] era alto y su circulación estaba garantizada por el estado. La capacidad de Herz de orientarse dentro de esta corriente queda ilustrada en la siguiente cita:

La reacción del público, por lo menos en cierta medida, fue un efecto calculado por Herz y Ullman [su representante], pues probablemente sabían que el jarabe había sido usado durante la Independencia de México como un símbolo de rebeldía contra el dominio español y después de la independencia se había vuelto un orgullo nacional. Cabe señalar que el público lo confundió

al principio con "Bellini y Rossini". Ésa era la música favorita y dominante en los espectáculos teatrales. Herz fue uno de los pioneros en presentar a los mexicanos su propia música en formato de concierto, un hecho que poco después se haría común. [Bitrán Goren, 2013, 63].

Con su estrategia de publicidad, Herz contribuyó a la reactivación del quehacer operístico en la Ciudad de México [Bitrán Goren, 2013, 34] y el auge de dos dinámicas que, en el largo plazo caracterizarían a la elaboración de esta forma de arte: una que consistió en la composición de piezas musicales (marchas, óperas o himnos) dedicadas a figuras prominentes de la política nacional y otra orientada a construir *paisajes* típicos y costumbristas de la Ciudad de México y del país, con la instrumentación de la "propia música" de los mexicanos³³. En medio de la tormenta que experimentaba su carrera en Europa

Herz encontró en América lo que ya estaba perdiendo en Europa: una audiencia rendida ante sus talentos y estrategias.

Visto desde una perspectiva mexicana, Herz, junto con otros virtuosos visitantes, llenó un nicho en el mercado musical en expansión. El músico europeo atendió las necesidades de las clases medias y altas mexicanas, cuyo mundo había sido devastado y estaba continuamente amenazado por guerras extranjeras y conflictos internos. La élite mexicana estaba perfectamente dispuesta a recibir a un enviado artístico pacífico proveniente del continente europeo que, a su vez, diera legitimidad a su existencia nacional y suscribiera su creencia de que ellos también podían formar parte de una cultura europea universal [Bitrán Goren, 2013, 64].

Aunque la trayectoria de Amilcare Roncari se desarrolló casi un lustro después que

³³Esta práctica se institucionalizaría en a finales de la década de 1920 con el trabajo de Ponce. El alcance de esta práctica durante la década de 1920 evidencia la importancia del Estado en la imposición de esquemas de división y clasificación que permanecen durante un largo periodo de tiempo. EL esfuerzo individual de Herz puede ser pionero, pero incapaz de trascender temporalmente. Más adelante se abundará sobre este periodo del Conservatorio Nacional de Música. Sobre la llegada de Herz a México y la estrategia que elabora para dar un nuevo impulso a su música *cf.* [Bitrán Goren, 2013].

Herz abandonara México³⁴, el equilibrio de poderes entre política y arte se mantuvo. A diferencia de Herz (el hermano menor) que fue capaz de identificar la lógica bajo la cual operaba el prestigio musical, Roncari enfrentó al Maëlstrom desatado por la incapacidad del estado de ofrecer los apoyos que antaño facilitaban la puesta en escena de óperas³⁵

A pesar de su postura política (señal de una autonomía de la práctica musical) Roncari tuvo éxito como director hasta la promulgación de la “Ley Juárez” el 23 de noviembre de 1855, ley que generó una división en la *República de la Música*:

Esta división afectó a todos los ámbitos de la vida social. Ningún espacio, ni siquiera el teatro, era territorio neutral [...] En ese ambiente crispado de odios y desconfianzas, ningún acto era inocente, Incluso la selección de una ópera o un aria podía interpretarse como una toma de partido[de Pablo Hammeken, 2017, 159-160].

Esta ley provocó inestabilidades políticas y económicas que afectaron el desempeño de su compañía y orillaron al director a solicitar apoyos económicos al gobierno de Comonfort, mismos que le serían entregados el 11 de enero de 1858, día en que se promulga el Plan de Tacubaya que lo desconocía como presidente. Con este cambio de gobierno

Como era de esperarse, el gobierno conservador negó todo apoyo a Roncari, que tan ostensiblemente había proclamado su tendencia liberal.

Después de solo dos funciones, la empresa de Roncari quedó en bancarrota y tuvo que suspender sus actividades sin haber cumplido con el abono anunciado.

El 27 de enero –apenas cuatro días después de que Zuloaga asumiera la presidencia– Roncari fue aprehendido y llevado a la cárcel, por incumplimiento de contrato[de Pablo Hammeken, 2017, 16].

³⁴Herz estuvo en dos ocasiones en México: de junio de 1849 a marzo de 1850 y de mayo a junio de 1850, [Bitrán Goren, 2013, 33].

³⁵A esto hay que añadir la postura política del director, que se reflejaba en algunas piezas de su repertorio, asociado al ideario liberal: *I puritani* de Bellini, pieza censurada en varios países o piezas de Giuseppe Verdi quien “con el paso del tiempo su nombre comenzó a asociarse cada vez más estrechamente con el movimiento de unificación italiana y, por lo tanto, con los ideales del liberalismo, la autodeterminación de los pueblos y el anticlericalismo.” [de Pablo Hammeken, 2017, 157-158].

La turbulencia política que afectó el desempeño de la ópera dentro de los equilibrios de poder que se habían consolidado durante treinta años coincidió con una transformación en la manera en que los músicos se organizaban y definían sus criterios artísticos.

Dos años antes de la caída de Comonfort la ópera empezaba a dar señales de un debilitamiento frente a un género que había sido desplazado un siglo antes en España: la zarzuela. Su reaparición en escena se relaciona con transformaciones más amplias en las relaciones de interdependencia que establecen músicos y estado, los *paisajes sonoros* que articularon y los esquemas de pensamiento que orientaron la creación artística del México decimonónico. En el siguiente capítulo se exponen las transformaciones que experimentó el *paisaje sonoro* definido en un primer momento por la ópera italiana y su relación con el concepto de *nación* en la emergencia de un *nacionalismo musical*.

La trayectoria de ambos músicos permite observar un aspecto característico de la diferenciación en la obra de Norbert Elias, a saber: que todo proceso de diferenciación es siempre relativo. Tanto el éxito de Herz como el fracaso de Roncari exhiben una autonomía del quehacer operístico en la ciudad de México.

La mayor *autonomía* de que gozaron ambos músicos se vio reflejada en la capacidad de establecer repertorios con independencia de un canon estético (Herz y sus instrumentaciones localistas) o una orientación política (Roncari). Lo *relativo* de esta autonomía en su respectivo quehacer se observa en la dependencia que tenían de los apoyos estatales y la estabilidad política que esta podía proveer. Esta autonomía relativa también se puede observar con el desarrollo de dos procesos que acontecen de manera simultánea: la transformación del entorno político que deriva en la Guerra de Reforma (1858) y la transformación del paisaje sonoro con el regreso de la zarzuela (1856).

Ambas transformaciones darán inicio a un proceso de consolidación estatal que le permitirá racionalizar su territorio, sus recursos y su población a partir de la construcción de *formas de ver* [Scott, 1998]: cartografías, sistemas métricos, etc. Y no solo eso, con la transformación de los equilibrios de poder entre el quehacer político y el musical, también tendrá lugar la construcción de una *forma de escuchar* al territorio, a su población. Lo que durante el siglo XIX se había desarrollado como un proceso contingente en el que las

disputas entre diversos géneros musicales habían dado lugar a múltiples *paisajes sonoros* se transformará en el siglo XX en un proceso dominado por una figuración que irá adquiriendo una mayor cuota de poder frente a los músicos y los ciudadanos: la política. El capítulo siguiente expone esta tránsito entre distintos paisajes y la emergencia de una *forma de escuchar* estatal, creada por una figuración política con un diferencial de poder creciente.

Capítulo 5

Sociología del Himno, 1730-1928

Diferenciación y *paisajes sonoros*

Una lectura conjunta de los capítulos tres y cuatro permite observar las diferencias que el objeto adquiere en función del interés cognoscitivo (como fenómeno político o funcionalmente diferenciado) y los rendimientos que una mirada sociológica tiene para la comprensión de los fenómenos relacionados con la creación musical en el marco de los procesos de formación del estado. Este primer momento de construcción del objeto permite identificar aspectos estructurales y culturales en un breve periodo de tiempo que, como hace el *modelo clásico*, considera los momentos de composición y adopción como criterios del recorte temporal idóneos para su explicación [Cerulo, 1993, Cerulo, 1989]. Sin embargo, uno de los aspectos característicos del modelo procesual de Elias tiene que ver con la importancia que de los procesos de largo aliento para la explicación de realidades históricas puntuales, pues estas no son sino la consecuencia no deseada –contingente– de relaciones de interdependencia y equilibrios de poder pasados [Elias, 1998].

El presente capítulo desarrolla esa mirada a los procesos de largo aliento que explican por qué el Himno Nacional Mexicano toma la forma de una ópera y cómo es que este origen fue borrado para pasar a representar a toda una nación. Esto implica extender el marco temporal más allá de los años 1849-1855 que corresponden al periodo de composición y adopción del Himno Nacional Mexicano analizados en el capítulo anterior, pero también más allá del marco temporal establecido por el *modelo clásico* que establece como punto de partida el año de 1810¹.

El criterio de este nuevo recorte responde entonces a los procesos que explican la llegada de la ópera a la Nueva España en el siglo XVIII, su consolidación como género idóneo para representar aspiraciones sociales y políticas de una república en gestación en el siglo XIX y su transformación a un símbolo nacional durante los siglos XX y XXI, en donde es posible atestiguar disputas relacionadas con su contenido, sus usos y las funciones que se le siguen atribuyendo. Como todo proceso, se mantiene abierto a la

¹Establecer los límites temporales de este modelo en el caso del Himno Nacional Mexicano resulta complicado pues ¿cuándo se puede afirmar que se le adoptó? ¿Cuándo fue designado por las juntas evaluadoras en 1853-1854? ¿Cuándo lo celebró Porfirio Díaz a propósito de su cincuentenario? ¿Cuándo se estableció su forma actual en 1942, se publicó la ley que regula su forma y su uso o cuando los ciudadanos se apropiaron de él para manifestar sus inconformidades y disensos políticos? La definición de “adopción” por parte de Cerulo, acotada a la función comunicativa del himno, sigue anclada en la explicación reduccionista que se desprende del interés por explicar los himnos en función del consenso político que les origina.

transformación.

Los periodos que van a abordarse a continuación para ilustrar lo anterior son cuatro y cada uno encarna un *equilibrio de poder* y un *paisaje sonoro particular* que incide en la génesis, aceptación o rechazo del Himno Nacional Mexicano:

- un periodo anterior al establecido por la *historiografía oficial* como punto de partida para observar los antecedentes inmediatos del Himno Nacional Mexicano, a saber: el siglo XVIII en España y México, durante el cual se desarrolla una disputa entre la *ópera española* o *zarzuela* y la *ópera italiana*. Esta disputa definirá (1) los criterios de una forma de composición que posteriormente será concebida como la manifestación por excelencia de la *civilización* europea, así como (2) una forma de relación entre compañías de ópera y gobiernos en México que beneficiará a ambas partes. Este periodo, ignorado por el *modelo clásico* permite rastrear la génesis del primer *paisaje sonoro* a partir del cual se compondrá y escuchará por vez primera el himno;
- el periodo que va de 1821 a 1856. En este periodo la ópera italiana experimenta su crecimiento y consolidación como forma de espectáculo dominante a través de las obras de Rossini, Donizetti y Bellini. El trabajo de estos compositores articula el primer *paisaje sonoro* dentro del cual es presentado y escuchado el himno compuesto por Nunó en 1854;
- un tercer periodo que abarca del año de 1856 al año de 1864. En este breve periodo *géneros menores* como la zarzuela, la ópera buffa o el *can can* representaron una oferta novedosa frente al petrificado repertorio de ópera que dominó durante casi 30 años, e implicaron una transformación en los esquemas de pensamiento que orientaba la vida de la *República de la Música*. Aunque esta transformación no supuso una alteración inmediata de los equilibrios de poder que establecían compañías y estado, si supuso una transformación del paisaje sonoro que impactó posteriormente en la autonomía de la creación musical;
- el periodo de 1866 a 1940 que abarca la aparición de la Sociedad Filarmónica

Mexicana, la consolidación de su proyecto pedagógico, el Conservatorio Nacional de Música y la emergencia de una nueva forma de clasificar la música en *clásica*, *popular* e *indígena*. Este periodo se caracteriza por introducir dos cambios en los equilibrios de poder que afectan a la consolidación del himno como *música de todos*. El primero de ellos se cristalizó en la presentación de la *Marcha Zaragoza* como “canto verdaderamente patriótico” (haciendo alusión a los términos de la convocatoria de 1853); el segundo se materializó en los principios creativos y debates que los trabajos de Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y otros miembros del conservatorio desarrollaron al frente del Conservatorio Nacional de Música en la década de 1920 en torno a la definición de música popular y música nacional².

Otras fechas relevantes para comprender la trayectoria del Himno en su consolidación como símbolo patrio son: 1910, año en que la Secretaría de Educación eliminó las referencias personalistas del himno; 1943, año en que se hace oficial el himno; 1984, año en que se publica la Ley del escudo, la bandera y el himno, y con la cual se estandariza el contenido del mismo y se reglamentan sus usos legales y oficiales; 2005, año en que se autoriza la traducción del himno a lenguas indígenas³.

5.1. El cambiante equilibrio de poderes entre la ópera y zarzuela en la España del siglo XVIII

Para obtener una imagen más completa de la importancia de la ópera italiana en la emergencia de los himnos latinoamericanos en general, y del Himno Nacional Mexicano en particular, resulta fundamental comprender el proceso por el cual llega a la Nueva

²A diferencia de los periodos anteriores, que conservaron una estructura de poder semejante aún cuando nuevas categorías de pensamiento aparecieron (como el de la diferencia cultural o la nacionalidad), en este último los equilibrios de poder incidieron en la autonomía que las agrupaciones de músicos y melómanos habían consolidado con la aparición de la Sociedad Filarmónica Mexicana.

³Estas fechas serán abordadas en el siguiente capítulo porque forman parte de un último periodo en el que se consolida un equilibrio de poder entre música y política que se fue gestando desde los periodos antes desglosados y que tiene como consecuencia la consolidación del Himno Nacional Mexicano como *música de todos*.

España y se consolida como género dominante por cerca de 30 años en el siglo XIX. Esta sección está dedicada a exponer este proceso.

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se ejecutaban en México dos tipos de música que compartían el mismo origen profesional (maestros de capilla, músicos eclesiásticos) y espacios de representación (catedrales, conventos): la música de compositores españoles que nunca pisaron el Nuevo Mundo y que fueron conocidos a partir de las partituras que llegaban de la península ibérica [Lemmon, 2000a] y la de aquellos que pisaron la Nueva España bajo el mecenazgo de catedrales y virreyes que competían por contar con los mejores compositores. De entre estos, los de origen italiano contaban con el mejor prestigio.

Ambos grupos dominaron la composición musical de las catedrales durante el siglo XVIII [Lemmon, 2000b], pero la importancia del segundo grupo se explica por el gusto musical de Isabel Farnesio en la restauración del archivo del Palacio Real de Madrid, destruido por un incendio en 1734 y el creciente valor de prestigio que las composiciones italianas iban adquiriendo. Ella fue “una devota admiradora del estilo italiano y, obviamente, las obras que seleccionaron Nebra y Literes, tenían que reflejar el gusto de su patrón”. Gracias a ella el nuevo catálogo del Palacio real se compuso de la obra de los siguientes autores: Emanuele d’Astorga, G. B. Bassani, Giovanni Bononcini, G. M. Buini, Francesco Ciampi, Nicola Conforto, Francesco Corradini, Francesco Corselli (o Courcelle), Antonio Duni, Giacomo Facco, Galuppi, Hasse, Leo, Logroscino, G.B. Mele, David Pérez, Pergolesi, Porpora y Vinci [Lemmon, 2000b, 276]. Desde este periodo hay influencia en

Tomás de Torrejón Velasco (1644-1728) compuso la primera ópera del Nuevo Mundo, *La púrpura de la rosa* en 1701. Torrejón fue servidor del virrey de Perú, Pedro Fernández de Castro y Andrade y maestro de capilla de la Catedral de Lima. Domenico Zipoli, Roque Ceruti o Ignacio Jerusalem fueron otros compositores italianos que inmigraron al continente para desarrollar su trabajo en las capillas [Lemmon, 2000b, 277].

A pesar de que el dominio musical estaba repartido entre españoles e italianos, tam-

bién hubo espacio para la formación de talentos musicales locales. Tal es el caso de Manuel Zumaya (1678-1756)⁴, autor de la que es considerada la primer ópera mexicana, *La Parténope* [Miranda, 2013, 29]⁵ y responsable de la construcción del órgano de la Catedral de la Ciudad de México. Su obra será el antecedente de la publicación *12 Sonatas a Solo Flauta e Basso Di Pietro Locatelli, etc. México y Marzo*, aparecidas en 1759:

un manuscrito que revela las aficiones de la sociedad colonial que tocaba estas sonatas en ámbitos domésticos, como una suerte de *tafelmusik*; una sociedad que recibía con gusto la música italiana, como lo prueban las 12 sonatas de Locatelli que inauguran el manuscrito y a las que se agregan obras de autores como un tal “Signore Puchinger” o el español Luis Misón (también designado como “Signore”, lo que quizás indique una mano italiana como encargada de la copia del manuscrito... Este cuaderno es una síntesis de la diversidad y convergencia musical y cultural del siglo de los Borbones, patente en la Nueva España [Tello, 2013, 309].

Esta referencia es importante porque confirma la añeja influencia italiana previa a la consolidación del *bel canto* en la *República de la Música*⁶ y exige extender la mirada más allá de la misma, pues su adopción por parte de los ciudadanos de esa república (emancipados ya del dominio colonial) responde a dinámicas que se dan más allá de sus fronteras y que involucran procesos relacionados con la autonomía del quehacer musical más allá de las fronteras nacionales del otro lado del atlántico.

⁴Zumaya fue alumno del español Antonio Salazar (1605-1715). La literatura revisada se refiere a Manuel como Zumaya o Sumaya indistintamente.

⁵Esto contrasta con la afirmación de Aurelio Tello sobre la llegada de la ópera a la Nueva España: para él, la ópera alejada de toda “contemplación y goce estético” llegó al territorio mexicano a finales del siglo XVIII. Esto es correcto si se considera solo al *bel canto*, sin embargo, como ya se expuso, sus elementos están presentes en España y sus colonias desde principios de siglo. En todo caso la novedad se registra en el cambio en los espacios de composición y función de su representación, pero los elementos de esta forma musical ya estaban presentes desde principios de siglo.

⁶Luis de Pablo Hammeken utiliza el término *República de la Música* para referirse a “la composición social del público que asistía a las funciones de ópera así como el lugar que éstas ocupaban en el discurso político, periodístico y literario” y a los “valores y códigos de comportamiento que los identificaban entre sí y los separaban del resto de la población” [de Pablo Hammeken, 2014, 10].

Zarzuela y ópera en España

El término *ópera española* hace referencia a las “obras teatrales que incluían fragmentos musicales, danzas” que se ceñían al estilo y las convenciones del género italiano; acostumbrada desde mediados del siglo XVII, solían presentarse junto a otras piezas de carácter cómico y temática pastoral en el Palacio de la Zarzuela, espacio dedicado a un “entretenimiento más ligero y de montaje más asequible” por el cual este tipo de representaciones recibe su nombre [de Frutos Domínguez, 2013, 56]. Este género gozaba de gran demanda tanto en España como en toda Europa y entre los géneros más demandados se encontraban las *zarzuela*, las *tonadillas*, *loas*, *autos*, *jácaras*, *mojigangas*, *villancicos* [58]. Sin embargo, con la llegada de la ópera a España a principios del siglo XVIII comenzó a ser desplazado y los espacios antes consagrados a su representación y consumo fueron progresivamente ocupados por el “italianismo”. Fue en el reinado de Felipe de Anjou que

se encargó al célebre *castrato* italiano Carlo Broschi *Farinelli* la dirección del teatro Buen Retiro para la representación de óperas italianas, iniciándose así un proceso imparable hacia la preponderancia italiana en la ópera representada en España. Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V desde 1716 e italiana de origen, debió de favorecer también la introducción de la ópera italiana en la corte española. La zarzuela se vio influida también por la irrupción y asentamiento exitosos del género italiano y adopta algunos de sus rasgos estilísticos [de Frutos Domínguez, 2013, 58].

La ópera italiana tuvo tal dominio sobre la creación artística en España que dio lugar a un debate sobre la necesidad de crear una ópera nacional⁷. En 1783 se intentó obligar a las compañías a traducir las óperas para poder representarlas en español, pero la medida fracasó ante los elogios que las obras en su idioma original recibían por parte de la crítica. De nuevo en 1799, la Real Orden de 28 de diciembre promulgada por el Rey Carlos IV

⁷Este debate también se desarrollará en México con la consolidación de la Sociedad Filarmónica Mexicana, ocupada en disputar el monopolio que tenían las compañías europeas en la representación de óperas italianas. Más adelante se ahondará en el tema.

dispuso que “En ningún Teatro de España se podrán representar, cantar i baylar (sic) piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos Reinos” [de Frutos Domínguez, 2013, 62]. La medida no prosperó en parte porque la invasión francesa de 1808 dificultó su aplicación. En consecuencia

Las compañías italianas fueron readmitidas en España [. . .] y el italiano continuó siendo la lengua operística por excelencia en España durante todo el siglo XIX. La afición por la ópera italiana se reforzó aún más con el éxito mundial que alcanzaron las óperas de Rossini. La ópera se convirtió en un asunto capital en la cultura española, asentándose en todas las ciudades con una oferta cultural mínima. Se construyeron teatros, continuaron las querellas entorno (sic) a la ópera nacional y la italianización del género, se desarrolló la crítica musical, se fundaron periódicos especializados, se crearon asociaciones para el apoyo de la ópera nacional, etc. [de Frutos Domínguez, 2013, 63].

Finalmente, en 1821 se derogó el decreto que prohibía cantar en italiano; para el año de 1830, cuando se fundó el Conservatorio María Cristina se nombró director a un músico italiano y se promulgó una orden que obligó a cantar en italiano. En 1847 se inauguró el Teatro Liceo y en 1850 el Teatro Real, “los dos grandes templos del italianismo” [64]. Este auge del italianismo dio lugar al resurgimiento de manifestaciones de defensa del castellano y de críticas en contra de la administración del Teatro Real, pues la presentación de intérpretes italianos demandaba un fuerte gasto en subsidios. La publicación de un tratado en defensa del castellano en 1840 por parte del presbítero José Rius o la apertura de espacios para presentar zarzuelas y ópera española como el Teatro de la Zarzuela en 1856, pueden contarse como ejemplos de esas reacciones contra el italianismo.

La disputa entre promotores y detractores de la ópera italiana se mantuvo irresuelta y dio lugar a tres estrategias o *vías* para la creación de la ópera: (1) la italiana, (2) la zarzuela grande y (3) la vernácula. La *vía italiana* reconocía las dificultades que experimentaba la ópera en español y optaba por mantener el canon italiano [66]; la *vía de*

la zarzuela grande representó la renuncia a la ópera italiana y la reivindicación de la zarzuela como forma legítima de arte [67] y, por último, la *vía vernácula* proponía, entre otras cosas, la alternancia entre óperas en español y zarzuelas junto con la presentación de óperas extranjeras (italianas, francesas y alemanas, fundamentalmente) más populares traducidas al castellano, así como el empleo libretos vernáculos y rasgos estilísticos nacionales [68].

La relevancia del género operístico para la aparición de los himnos no radica solo en su influencia musical al momento de su composición; esta influencia se gesta mucho tiempo antes e involucra procesos de diferenciación relacionados con construcción de una identidad y el mantenimiento de un cuerpo político. Esta breve mirada a la historia de la ópera italiana y su triunfo sobre la zarzuela en el continente europeo busca ofrecer un panorama menos restringido a los límites estatales para comprender la formación de un símbolo de estado a partir de un gusto musical fuertemente arraigado y una aspiración política. Sin estos elementos, resulta complicado entender no solo el influjo de este género en un contexto en el que su puesta en escena se veía continuamente interrumpida por la desazón política del país, sino el aprecio y conocimiento que del mismo se tenía.

En el periodo que va de 1849 a 1855 en la Ciudad de México existió un *paisaje sonoro* definido en sus trazos más distintivos por las óperas de Rossini, Donizetti y Bellini; sin embargo la capacidad de atenderlo, de escucharlo, se fue formando mucho antes con el trabajo de los músicos de capilla en los centros religiosos y de las bandas de guerra en las plazas públicas.

5.1.1. Primer acto. La ópera en México (1711-1855)

Como ya se expuso en otra sección, el primer registro de ópera en México ubica en el año 1711, que se estrena *La Parténope*, de Sumaya⁸, compuesta sobre el libreto de Silvio Stampig por encargo del virrey Don Fernando de Alencastre Noroña y Silva para festejar el cumpleaños del Rey Felipe V [Roca Joglar, 2011]. Esta composición es

⁸Sobre la vida de Manuel de Sumaya (1680-1733) no hay mucha información: se sabe que fue el músico mas importante de la Catedral Metropolitana, alumno de Antonio Salazar, maestro suyo en dicho recinto y que se traslado a Oaxaca, donde ejerció como maestro de capilla [Zambrano, 2012].

relevante porque exhibe a un compositor que marcó la escena musical de la Ciudad de México durante la primera mitad del siglo XVIII con un amplio conocimiento de los elementos característicos de la ópera italiana [Milella, 2016]: la monodia o los recitativos precedidos por arias [Roca Joglar, 2011].

1711: un maestro de capilla atiende la petición de un emperador de componer una pieza en su honor. Un siglo después, el espacio político y la liturgia para la cual se compuso *La Parténope* se transformaron con la consolidación de la Independencia, desplazando a la iglesia y los músicos de capilla de los actos de estado y colocando en su lugar a las bandas de guerra y sus compositores. Sin embargo, esta transformación no supuso la aniquilación de los antiguos rituales, no tanto porque México haya iniciado su vida independiente con una forma de gobierno monárquica encabezada por Iturbide; su mantenimiento era un reconocimiento tácito de su efectividad como medio para obtener legitimación y una educación cívica en un nuevo contexto político [Vázquez Mantecón, 2008]. Los viejos rituales se pusieron al servicio de los nuevos dueños:

En tiempos de la colonia, la música que acompañaba la puesta en escena del poder político era sobre todo la de la Iglesia, por ejemplo los Tedeum de las celebraciones oficiales, y también la del Ejército: los desfiles de los distintos batallones incluyen siempre esas “músicas militares” que marcan el paso de los soldados [Buch, 2013, posición kindle 301 de 3710].

Una característica distintiva de aquellas marchas es que no era cantada, sino solo escuchada por los súbditos [Buch, 2013, posición de kindle 320-330 de 3710], lo que denota una actitud pasiva por parte de aquellos. Un siglo después, estas marchas comenzaban a relacionarse con el poder político, y tomarlo como elemento de inspiración. Las marchas salieron de la jurisdicción de la iglesia para instalarse en las plazas públicas y los teatros.

Son ejemplos de estos desplazamientos las composiciones de Torrescano y Garmendía que aparecen como antecedentes del Himno Nacional Mexicano en la *historiografía oficial* ilustran al mismo tiempo la pérdida de protagonismo del clero en lo tocante su

participación política⁹ y cultural (en este caso a través de la composición musical) y la creciente participación de la milicia no solo en la defensa frente al invasor extranjero¹⁰ sino en la construcción de un sentido de pertenencia que contribuirá, a la postre, al surgimiento de una ciudadanía [Connaughton, 2015, 64]. Esto otorga una importancia no menor a la presencia de bandas de guerra en los espacios públicos:

Para las autoridades militares, desde un principio fue de suma importancia que los ejércitos provocaran admiración en la sociedad novohispana, y con frecuencia se organizaban marchas y desfiles vistosos, donde aparecían acompañados siempre de sus respectivas bandas musicales. Debido a su continua presencia en la vida cotidiana [. . .] desde los primeros movimientos independentistas resultaba natural que las bandas musicales participaran en todo tipo de ceremonias. Posteriormente, a lo largo del siglo XIX, las bandas y su música lograrían un desarrollo significativo gracias al movimiento nacionalista y a los nuevos instrumentos [Sánchez, 2013, 443].

Con el estallido de la independencia, la presencia de las Bandas de Guerra no hizo más que incrementarse en la vida pública:

Los músicos militares mexicanos, al igual que los europeos, participaron en eventos que iban más allá de sus labores castrenses y del ceremonial patriótico, por ejemplo, ofrecieron serenatas en plazas principales donde estuviese acantonado un regimiento; participaron en diversiones como corridas de toros o funciones teatrales; fueron el fondo musical en la inauguración de obras públicas y, antes de la Guerra de Reforma, intervenían en ceremonias religiosas.

⁹Desde antes del inicio de la Guerra de Independencia las Reformas Borbónicas comenzaron a acotar el ámbito de injerencia del clero: “los sacerdotes debían bautizar, predicar, casar y enterrar a los fieles, pero no intervenir en cuestiones de la vida pública. Por las presiones que se aplicaban al clero y los ánimos que se daban a los habitantes locales para frenar los ‘abusos’ de los sacerdotes, los religiosos comenzaban a perder su ubicación tradicional y segura ante la población de la Nueva España.” [Connaughton, 2015, 40].

¹⁰La formación de los ejércitos en la Nueva España data de los años 1760-1770 en respuesta a la amenaza que representaba Inglaterra para las colonias españolas [Sánchez, 2013, 442-443].

Las bandas mexicanas seguían los modelos de sus contrapartes europeas, y al igual que ellas, ofrecían audiciones en parques, plazas y jardines. Allí tocaban un repertorio que consistía en arreglos de ópera y música sinfónica, vales, cuadrillas y géneros bailables, piezas populares y, evidentemente, marchas, himnos y música marcial [Ruíz Torres, 2016, 96].

Durante la intervención y el Imperio llegaron bandas de música francesas así como nuevos instrumentos y solían ofrecer serenatas en las plazas principales o composiciones de Johan Strauss, Josef Sewerthal y Giuseppe Verdi [Ruíz Torres, 2016, 98]. Esta dinámica no cambió con la restauración de la República: en 1867 las bandas continuaron con su labor de difusión de la música de concierto, vales, habaneras, mazurcas, “música popular” y demás música militar [99].

Lo anterior permite especular sobre la importancia y alcance de estas marchas, sobre la formación de los compositores (aficionados o profesionales), el tipo de recepción que tenía (ritual o contemplativa), su alcance, así como el grado de autonomía con el que contaban sus compositores fuera de los cuarteles. Una vez que se reconoce la presencia de las bandas de guerra y la omnipresencia de la música en la vida cotidiana de la *República de la música* su relevancia en la formación de un principio de identidad y de escucha no puede darse por sentado, mucho menos cuando la ópera manifestaba una existencia independiente de las diferencias políticas [Maya, 2014].

Estas consideraciones sobre el espacio en el que se compone la música orientada a obtener la legitimación de los ciudadanos (marchas, himnos) permite afirmar que la importancia de la “primera ópera” compuesta en la Nueva España descansa no tanto en el precedente que sienta, sino en la exhibición de un conocimiento de la ópera italiana cuyo dominio inicia a principios del siglo XVIII en España y presenta su punto más álgido con el decreto de expulsión de los españoles en 1829 ¹¹. El gusto de la *República de la Música* va más allá de las disputas inauguradas por la independencia [Maya, 2014] y el rechazo de lo ibérico que marcó la primera etapa del México independiente.

Con el cambio de siglo y la efervescencia independentista que le caracteriza aconteció

¹¹Decreto que afectó a las compañías españolas de ópera y zarzuela y posibilitó la llegada de las compañías italianas.

una primera transformación e la organización de la creación musical: la ópera dejó de ser compuesta por maestros de capilla y se trasladó de los conventos y catedrales a teatros o salones de la naciente burguesía: los villancicos y *Te Deum* cedieron su lugar a las óperas italianas, las marchas y los himnos¹². Una segunda transformación se dio con la transformación del súbdito en ciudadano y la emergencia del problema de la legitimidad:

El canto revolucionario supone una enunciación completamente distinta de la marcha monárquica. Y no porque cantar en grupo haya sido en sí revolucionario, pues eso era justamente lo que ocurría ya en todas las misas celebradas cada día en cada iglesia del Virreinato. Es el hecho de que *ese canto tenga la vida política como escenario, el poder político como inspirador*. En la marcha [...] hay texto, canto, voz, *hay texto cantado por un conjunto de voces, que en ese acto se reconocen iguales y unidas, fusionadas en un nosotros transfigurado por la emoción lírica, se presenta como sujeto político* [Buch, 2013, posición kindle 320 de 3710].

Si se considera el papel que jugó la milicia en el proceso de ciudadanización que puso en marcha la Guerra de Independencia [Connaughton, 2015, 64] , se puede afirmar, sin temor a caer en una generalización vaga, que las marchas jugaron un papel semejante

¹²Importa conocer el tipo de *oferta* que dominaba en el periodo que va de esa mudanza a la composición-recepción del himno, pues ésta nos dará la pauta para conocer los parámetros bajo los cuales el Himno Nacional Mexicano fue *escuchado*. Así, aunque la influencia del *bel canto* en todos los himnos latinoamericanos no se pone en duda, la importancia de este género necesita especificarse por la siguiente razón: un género musical en sí mismo no genera disposiciones de rol, sean estas políticas o estéticas. Estas se crean con la participación de otros órdenes, como los creados por el estado. Una de las principales limitaciones del *modelo clásico* para explicar las funciones de los himnos radica en su falta de espíritu comparativo con otro tipo de composiciones musicales -aunque sean del mismo género- o en otras palabras, su énfasis en explicarlos en sí mismos. En el caso del Himno Nacional Mexicano, la reconstrucción de las figuraciones y los procesos de diferenciación involucrados en su consagración como música de estado permiten observar que existía una relación artística con estas composiciones: el repertorio que se escuchaba en la *República de la Música* no se limitaba a los himnos y tampoco eran la variante dominante de la ópera. Con lo anterior me distancio de la afirmación de Ricardo Miranda que, aunque sugerente, resulta insuficiente para comprender la relevancia de la ópera en el la trayectoria social del Himno Nacional Mexicano: "El Himno Nacional Mexicano está en deuda con la ópera italiana en términos musicales, al igual que el resto de los himnos latinoamericanos... Sin embargo el hecho hoy en día pasa casi inadvertido, aunque es fácil comprobarlo sólo escuchando cualquiera de los otros himnos en su versión instrumental. Es entonces cuando se observa de manera clara que los diversos autores y las sociedades mismas que hicieron suyos estos himnos estaban musicalmente influidos por el *bel canto* italiano y así nuestro himno nacional pudo escucharse como un mero ejercicio estético, a la luz de aquella influencia musical" [Miranda, 2013, 24-25]. Su respuesta es pertinente pero no suficiente: la influencia no explica la familiaridad, el gusto estético y la importancia política de este género.

en la construcción de una *comunidad* que dista mucho de ser imaginaria¹³: estaba sustentada en relaciones jerárquicas orientadas a implementar –imponiendo– un modelo de organización política, poseían medios de difusión como los panfletos (o más tarde los diarios) con un alcance político que se hizo manifiesto en las movilizaciones que permitió [Palti, 2003], definía objetos de disputa y poseía recursos de poder, económicos y simbólicos.

Resulta interesante observar el periodo de dominio de la ópera en México desde principios de siglo hasta el año 1855, cuando se estrenó en el Teatro Nacional una obra de Francisco Barbiero, *Jugar con Fuego*, que desató la fiebre por ese género hasta principios del siglo XX [Miranda, 2013] porque durante este lapso cambiaron los temas y se abandonó la estética europea, volcándose a otra más “local”.

Si bien los Teatros en México no se limitaron a la puesta en escena de óperas, su papel en la consolidación de la *República de la Música* fue fundamental porque ahí se ponían en escena las representaciones simbólicas del poder y las aspiraciones a la civilización que antaño se realizaban en las calles [Vázquez Mantecón, 2008].

En 1821 comenzó a reactivarse la actividad operística en la ciudad de México con la presentación de *México Libre*, obra escrita por Francisco Ortega y musicalizada por José María Bustamante¹⁴; a partir de este momento, esta forma de entretenimiento fue adquiriendo una relevancia tal para la vida de la Ciudad a la postre demandaron esfuerzos institucionales para su mantenimiento:

Durante la primera mitad del siglo la sociedad mexicana mostró interés por dos cuestiones: las instituciones de enseñanza y el teatro. Aunque el interés hacia otras artes era notable, la actividad teatral tuvo un particular impulso al desarrollarse como un espectáculo que incluyó todas las clases sociales (bastaba con pagar el boleto correspondiente para poder asistir) e influyó en la formación del gusto del público por determinados géneros, *siendo la*

¹³En el caso de la milicia, la copresencia en los enfrentamientos que marcaron al México decimonónico dota de una materialidad a la comunidad que la definición de Benedict Anderson, apoyada en la emergencia de nuevas narrativas tanto en los diarios como en la literatura, no considera por estar sustentada solo en las expectativas y no tanto en la experiencia y la participación en el mundo de vida [Anderson, 1993].

¹⁴Las marchas de Garmendía y Torrescano también se presentan en 1821.

ópera la manifestación artística predilecta. [Maya, 2013, 82, las cursivas son propias].

El auge de la ópera italiana encuentra su punto de arranque en 1825 con la llegada de la compañía de Andrés Castillo, que interpretaba un repertorio rossiniano. El inicio de esta actividad presenta una analogía con el auge de la ópera en España: las óperas debían presentarse en español pues hasta el año de 1829 estuvo vigente una disposición que prohibía que las óperas fueran interpretadas en otro idioma que no fuera el nativo. Esta disposición dio lugar a un evento que significó un parteaguas para la representación de este arte que, en el corto plazo, terminó por consolidar la relación entre una forma musical (la ópera) y el idioma en el que es representada (el italiano): la negativa del tenor Manuel García a obedecer aquella disposición y representar *El Barbero de Sevilla* de Rossini en español. Esta decisión provocó una molestia inicial en el público, pero posteriormente permitió que esta forma de entretenimiento fuera ampliamente valorada por sus méritos estéticos [Maya, 2013, 83]¹⁵.

El auge y reactivación de la actividad operística de se mantuvo por poco tiempo pues las funciones teatrales volvieron a suspenderse en 1829 debido a los enfrentamientos que terminaron con los Convenios de Zavaleta. Un año después, ya instalado en la presidencia, Bustamante ordenó la entrada de actores españoles para reactivar la actividad operística; dos años después llegó a la ciudad de la compañía de Filippo Galli, que ofreció funciones de manera continua hasta el año de 1837. Una de las obras de su repertorio era *Trobaldo y Dorlisca*, también de Rossini.

En 1838 la compañía formada por Agustín Caballero y Joaquín Beristaín presentó *La sonámbula* de Bellini, otra consentida del público. Este dominio de la ópera italiana se extenderá hasta 1846 con las obras de Donizetti y Bellini, pues la invasión de Estados Unidos a México también se hizo notar en los programas.¹⁶

De septiembre de 1848 a febrero 1849 la compañía de Caballero regresó a escena presentando otro repertorio italiano compuesto por las siguientes piezas: *Norma*, *El pi-*

¹⁵En otro texto, la autora atenuará el impacto de este acontecimiento al señalar que el propio García accedió en más de una ocasión a traducir algunas óperas al español [Maya, 2014].

¹⁶En este periodo, los teatros presentaron espectáculos pensados para la población norteamericana: funciones de juglares, titiriteros [Maya, 2014, 341].

rata y *La sonámbula* de Bellini, *Lucrecia de Borgia* y *Lucía di Lammermoor* de Donizetti que no le granjearon el éxito económico esperado. Ese mismo periodo se presentaron los primeros compositores mexicanos de óperas, Luis Baca y Manuel Covarrubias con las composiciones *Leonora* y *Giovanna di Castiglia* y *La sacerdotisa peruana*, respectivamente. Ninguna de las dos composiciones fue estrenada.

Gracias a Alfredo Bablot y Max Maretzek *Ernani* de Verdi fue la primera ópera que se escuchó completa en 1849 en territorio mexicano. Su compañía estrenó piezas de Donizetti (*La favorita*, *María de Rohan*, *Linda de Chamoniux* y *Don Pascual*); de Verdi (*Il lombardi*, *alla prima crociata*) de Mayerbeer (*Roberto el diablo*); de Mozart (*Don Giovanni*); de Rossini (*El barbero de Sevilla* y *Otello*); de Donizetti (*Lucía de Lammermoor*, *Lucrecia de Borgia* y *Elixir de amor*); de Bellini (*Norma*, *Los puritanos* y *La sonámbula*) y de Verdi (*Ernani*). Este periodo cierra con la *cuestión de oriente* reseñada en 4.3.1

Este particular y frágil equilibrio de poderes se ira transformando a partir de la competencia política por el monopolio de estado, las dificultades económicas que estos conflictos traían consigo, pero también por las relaciones de competencia que establecieron entre sí las compañías de ópera, la competencia relacionada con la profesionalización de la enseñanza de la creación y la apreciación musical (la escucha).

En 1855 no solo cayó Santa Anna: el himno que fue compuesto a solicitud de su ministro de Fomento fue desplazado por otros himnos y, además, la zarzuela comenzó a recobrar su popularidad e importancia, despojando a la ópera de su *valor de prestigio* y desplazándola como principal forma de civilización y legitimación. Este acontecimiento supuso un cambio el *paisaje sonoro* pero el equilibrio de poder que mantuvieron músicos y políticos durante este periodo se conservó. Uno de los aspectos más relevantes de esta transformación se dio en el plano de las categorías y los símbolos que se representaban en escena.

A pesar de que su auge fue breve (pues con la fundación de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866 se experimentó un cambio relevante en el equilibrio de poder), su

popularidad abrió las puertas a dos temas que la ópera no había problematizado: la diferencia cultural y el nacionalismo. Las consecuencias de esta transformación en las relaciones sociales y sus medios de orientación se observarán cinco años después, en los festejos por el cumpleaños del presidente Anastasio Bustamante en Teatro Nacional, en donde se presentó *Catalina de Guisa* compuesta por Cenobio Paniagua el 29 de septiembre de 1859.

5.1.2. Segundo acto. El regreso de la zarzuela (1856-1907)

Que las óperas nacionales hayan encontrado su auge en el mismo periodo en que la ópera italiana era desplazada por la zarzuela como forma predilecta de entretenimiento reflejan un reacomodo del *equilibrio de poder* entre estos géneros que marca el fin de un monopolio de la definición y representación de la ópera (en italiano, con temáticas e intérpretes europeos) y la introducción de temas relacionados con la identidad y la diferencia cultural. Con el dominio de la zarzuela se da a su vez una transformación en los *paisajes sonoros* y las formas de escucharlo.

Con el estreno de *Jugar con fuego* de Francisco Barbieri en 1855 [Miranda, 6 97, Miranda, 2013, 35] se puso en marcha un proceso de competencia más amplio entre compañías que ofrecían una manifestación artística “accesible, siempre cercana al baile y dueña de una fuerza evocativa” [Miranda, 6 97, 453], que demandaba “menos esfuerzos económicos e intelectuales”, a saber: la zarzuela. [de Pablo Hammeken, 2014, 62]. En este periodo el género era definido como

un género menor, de estética dudosa y más apto para un público sin pretensiones elevadas que para aquellos artistas que dominan la escena artística y que hacen suya una búsqueda obsesiva de lo que creen más refinado, sensible y elevado [como lo era la ópera][Miranda, 6 97, 462].

Manuel Gutiérrez Nájera o Gustavo E. Campa fueron algunos de los más férreos críticos de este arte “menor”. Los aficionados de la ópera no opinaban lo mismo; para ellos representó una bocanada de aire fresco pues ésta hacía tiempo que había dejado

de representar obras novedosas [Agranoff Ochs, 2011, 213]¹⁷.

Poco tiempo después del estreno de *Jugar con Fuego* arribó al país la compañía de *Gaztambide*, presentando en el Teatro Nacional las obras *La hija del regimiento*, *El postillón de la Rioja*, *Campanone*, *Jugar con fuego*, *El juramento*, *Marina*, *I feroci romani*, *Luz y sombra*, *Estebanilo*, *Catalina*, *Un pleito*, *Galatea*, *El diablo las carga* y *Las Hijas de Eva*. Su llegada atrajo a la audiencia del Teatro Iturbide, en donde Arbizo presentaba sus obras, obligando a abandonarlo y trasladarse al Nacional. La Compañía de ópera bufa de la Habana arribaría tiempo después. La llegada de este tipo de sátira francesa tuvo un profundo efecto en el teatro mexicano, que hasta ese entonces había estado profundamente vinculado a la moral de tono tradicional del teatro español [Bissell, 1987, 90]¹⁸. La llegada de la ópera bufa coincide con el reinado de Napoleón III, que se caracterizó por permitir la expresión de críticas sociales y políticas, pues no encontraba en estas manifestaciones artísticas una amenaza política [Bissell, 1987, 235]¹⁹.

Las compañías de José Joaquín Moreno (encargada de presentar la composición de Beristaín al público en 1877) y de José Poto, dieron inicio a una competencia por las audiencias ávidas de nuevos espectáculos. Ambas compañías iniciaron presentaciones en abril del mismo año: el día primero, la compañía de Moreno interpretó una *zarzuela colorada* intitulada *Flor de té*, mientras que el 5 de abril la compañía de Poyo estrenó *A cual más feo*. Esta competencia derivó en una ampliación de la oferta que tendrá tres consecuencias fundamentales para la transformación de las actividades de ocio y recreo en la ciudad de México: (1) la ruptura con el repertorio europeo de la ópera; (2) una integración cada vez mayor de artistas mexicanos marginados de la ópera, a la zarzuela [Agranoff Ochs, 2011, 216], y (3) la exposición de una estética que apelaba a otras razas y nacionalidades, novedosas, pero no por ello ajenas audiencia mexicana [212-213]. Otras compañías que formaron parte de este resurgimiento de la zarzuela en México fueron las

¹⁷El repertorio seguía compuesto por obras de Verdi, Bellini y Donizetti.

¹⁸La exposición de Bissel sobre la zarzuela en México abarca el periodo 1869-1877; los datos que aquí se consignan solo buscan mostrar la oferta de las mismas y el impacto que tuvo su presencia en la transformación de los equilibrios de poder entre las compañías de ópera y zarzuela; cf. *Observations in the spread of zarzuela in Mexico and Cuba*[231-257] [Bissell, 1987].

¹⁹Para más detalles sobre la ópera bufa cf. "Opera-bouffe" [Bissell, 1987, 234-246].

de Luis Alcaraz (1881-1887) y la de Isidoro Pastor²⁰ (1883-1887.).

A pesar de la apertura temática y profesional que representó la llegada de ambas compañías al país, los contenidos de las zarzuelas y demás géneros asociados pertenecía a creadores cubanos o españoles. Esto se mantuvo hasta 1886 con el estreno de *Un paseo por Santa Anita* presentada por la Compañía de Isidoro Pastor, compuesta por Juan de Dios Peza y musicalizada por Luis Alcaraz. La relevancia de esta zarzuela descansa en que incorpora jarabes y canciones populares, características que la convierten en un antecedente mayúsculo del nacionalismo musical mexicano²¹. El año siguiente se presentaron otras tres zarzuelas mexicanas: *Una fiesta en Santa Anita*, otra obra de Peza-Alcaraz, *El capitán Miguel*²² y *Sustos y Gustos*²³ de Julio Ituarte. Cada una de estas zarzuelas se caracteriza por tomar acontecimientos históricos del país como motivo principales [Miranda, 6 97, 461].

En este periodo llegaron al país varias compañías de zarzuela (principalmente cubanas). En 1869 la compañía del cubano Manuel Areu arribó a Veracruz para trasladarse de ahí a la Ciudad de México e iniciar la primera temporada de zarzuela en el Teatro Iturbide; *Campanone*, *Luz y sombra*, *El relámpago*, *Marina*, *El caballero particular*, *El juramento*, *El postillón de la Rioja*, *Un pleito*, *El diablo en el poder*, *El valle de Andorra*, *Los diamantes de la corona* y *El sargento Federico* figuran entre las piezas que la compañía presentó con buen recibimiento [Bissell, 1987, 77-78].

Múltiples zarzuelas se representaron en este periodo pero una de las más reconocidas fue estrenada en el año de 1877: *A cual más feo* de Lauro Beristaín, reconocida no solo por ser una zarzuela mexicana²⁴, sino por que además representaba una zarzuela de género grande, “de argumento serio y en más de un acto” [Miranda, 2013, 35]. Otra pieza de este género, igualmente relevante para la época fue compuesta por José Austri

²⁰Que anteriormente formó parte de la compañía de Moreno

²¹Aquí es importante recordar el trabajo de Henri Herz y el éxito que obtuvo, como extranjero, incorporando sonidos “nacionales” a las salas de Teatro.

²²Sobre la la invasión estadounidense de 1847,

²³Que sobresalió en la época por lograr “recrear lo local”.

²⁴Ricardo Miranda considera importante establecer una distinción entre la *zarzuela en México* y la *zarzuela mexicana* porque esta última, argumenta, logra adquirir una identidad propia, que no se limita a reproducir la *forma* de la zarzuela española [Miranda, 6 97].

en 1879, con libreto de Alfredo Chavero: *El paje de la Virreina* [35]²⁵.

La última gran aportación a la zarzuela mexicana la representa *Zulema* de Ernesto Elorduy, estrenada en 1902. Esta composición trasciende no solo por la polémica que involucra su identificación dentro del género operístico, sino por el hecho de que

Esta partitura representa una simbiosis muy interesante entre la forma española y el trabajo de dos artistas mexicanos que –a diferencia de Castro o Campa– saben respetar el molde tan arraigado en la zarzuela para construir con él una obra completamente nueva, reflejo de una estética original y que por ello mismo evita lo obvio, es decir, lo cómico, lo nacional o lo ligero [...] La ambientación exótica de la obra se sitúa al lado de lo que en aquel entonces representaba la vanguardia estética, lo que Reyes de la Maza llama “exotismo” [Miranda, 6 97, 466].

La compañía de Isidoro Pastor permaneció tres años en los escenarios (de 1887 a 1890). En la temporada de 1890 fue presentada *Manicomio de Cuerdos*, obra caracterizada su manejo del humor y la incorporación de elementos costumbristas y nacionalistas [Miranda, 6 97, 461]. Para finales del siglo XIX y principios del XX continua la producción de zarzuelas con la salvedad de que la valoración social del género ha cambiado radicalmente: artistas como Julio Ituarte (que usaba el nombre Jules Etonart para registrar sus zarzuelas), Luis G. Jordá, Carlos Curti o Miguel Lerdo de Tejada ya no tenían ser desacreditados por su trabajo en este género [462].

La competencia que establecieron las compañías de zarzuela entre ellas y con las compañías de ópera se trasladó a lo político no solo por abrir espacios a artistas mexicanos e incorporar una mayor diversidad de estilos de zarzuela, sino porque las selecciones de Poyo y Moreno abrieron la puerta al tema del *otro*, a las concepciones europeas sobre la diferencia racial y nacional, interesando al público mexicano por estos temas antes que por temas de mestizaje [Agranoff Ochs, 2011, 212-213].

²⁵A pesar de que la fecha consignada para marcar el inicio del renacimiento de la zarzuela en México es 1855, entre ésta fecha y el estreno de la composición de Beristaín no se registra otro evento relevante salvo la llegada de la compañía de Manuel Areu.

Aunque la relación entre los compositores de ópera y la zarzuela distó mucho de beneficiar a sus autores (salvo en su periodo de dominio) cumplió una función fundamental para la emergencia de la ópera nacional: el trabajo de artistas como Alberto Michel, Soledad Goyzueta o Eduardo Virgil y Robles, o de la llamada “generación francesa” de autores mexicanos decimonónicos como Julio Ituarte, Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Ernesto Elorduy o Gustavo Ernesto Campa contribuyó al florecimiento de la ópera mexicana de finales del siglo XIX: le proveyó de habilidades y temas [Miranda, 6 97, 467]. Así, aunque en términos del valor otorgado a la zarzuela no podía competir con el *valor de prestigio* de la ópera, representó una condición de posibilidad para la aparición del nacionalismo mexicano.

Fue hasta el año de 1886 que la zarzuela estuvo en condiciones de impactar en la trayectoria social del Himno Nacional Mexicano de una manera peculiar²⁶. Si bien la selección de programas y la forma de las composiciones siguió definiéndose *para* un público bien establecido y capaz de identificar variaciones en las composiciones con las que ya estaba familiarizado²⁷ apareció una transformación a nivel de medios de orientación y *paisajes sonoros*. La transformación se ubicó en el tratamiento de temas sobre identidad, nacionalismo y costumbrismo que pusieron sobre escena²⁸.

²⁶Durante su periodo de auge se registra una composición desmedida de zarzuelas, llegando a registrarse más de seiscientas tan solo por parte de Miguel Lerdo de Tejada [Miranda, 6 97, 462]; la música siguió componiéndose para un público de “aficionados” *salones* del México decimonónico.

²⁷En el caso de la ópera porque su oferta se había petrificado; en el caso de la zarzuela, porque respondía a una demanda que dejaba poco lugar a la innovación, a composiciones de *zarzuelas grandes*.

²⁸Como movimiento literario, el costumbrismo surgió en el decenio de 1840; estrechamente relacionado con el rechazo del pasado colonial del romanticismo buscó exhibir los comportamientos y la cultura populares. Para 1845 la expansión del movimiento costumbrista había dado lugar a publicaciones como *El Apuntador*, *El museo Mexicano*, *El Liceo Mexicano*, *La Revista Científica y Literaria*. En 1855 se publicó *Los mexicanos pintados por sí mismos*, obra colectiva ilustrada por Hesiqui Iriarte y Andrés Campillo. Otra publicación relevante aparece en 1868, a saber, el *Álbum Fotográfico* de Hilarión Frías y Soto. Una de las vertientes del Costumbrismo fue la novela social (combativa en su proyección y medio de propaganda de proyectos sociales) [Argudín, 2015, 90-92]. El costumbrismo apareció como una “fuerza” mexicanista que buscaba describir cómo era la vida en el México del siglo XIX en la orbe, pero principalmente en el mundo rural [Pérez Monfort, 2015, 116].

5.2. Componiendo *para sí mismos*: la música culta de la Sociedad Filarmónica Mexicana

Poco tiempo después del auge de este *género menor*, apareció la Sociedad Filarmónica Mexicana, responsable de establecer una distinción entre música “culta” o clásica (principalmente géneros y autores alemanes) y “música ligera”, distinción que supuso una escisión entre aficionados a la música y profesionales, estableció una jerarquía en las formas de entretenimiento y una transformación de los equilibrios de poder y el *paisaje sonoro* de la época. Aunque el periodo que pasó entre el regreso de la zarzuela y la aparición de la Sociedad Filarmónica Mexicana es corto (apenas 9 años, entre 1855 y 1864), su puesta en escena se mantuvo hasta 1907, en víspera de la Revolución Mexicana, no sin antes haber granjeado el reconocimiento del público, impactado en los temas puestos en escena y ampliado el abanico de ofertas en una *República de la música* cada vez más fragmentada.

La ópera italiana no solo fue desplazada por la zarzuela: la aparición de la Sociedad Filarmónica Mexicana, pilar del Conservatorio de Música, cambió de manera radical el *equilibrio de poderes* establecido entre aparato de estado y compañías de ópera. Si bien la zarzuela introdujo el tema de la identidad, mantuvo el criterio de representación *para otros* (el público) y en ese sentido la abundancia de zarzuelas solo cumplía con atender la demanda aún cuando su contenido fuera satírico con respecto a temas políticos -el Segundo Imperio no encontraba mayor amenaza en sus representaciones [Bissell, 1987, 237]. En otras palabras: su capacidad de componer gozaba de cierta autonomía frente a los gobiernos en turno, pero no así frente al público *para* el cual se dirigían sus representaciones. El grado de diferenciación que podía alcanzar estaba determinado por el *mecanismo* de la demanda que su éxito generaba.

En cambio, la Sociedad Filarmónica Nacional alteró el equilibrio que caracterizó al periodo 1821-1864 al establecer criterios de selección y composición *para sí mismos*, hacia lo que sus integrantes consideraban artísticamente legítimo. El público, que había

resultado fundamental para definir el valor artístico de las óperas y zarzuelas²⁹ fue desplazado por el juicio de especialistas y profesionales de la música que no solo se limitarán a la selección de repertorios musicales y sus respectivos programas, sino a la composición musical inspirada en el clasicismo (Mozart, Haydn) y el romanticismo (Beethoven, Schubert, Chopin). Esta se formó a partir de las reuniones de melómanos que encontraban en la casa de Tomás León su punto de encuentro; a ellas asistían Antonio García Cubas³⁰, Urbano Fonseca, Aniceto Ortega³¹, Melesio Morales, Francisco Villalobos, Ignacio Durán, Eduardo Liceaga, Jesús Dueñas, y Agustín Silice. En estas reuniones

Los músicos tocaban sus composiciones, y los otros las criticaban o elogiaban, pasando así unas veladas amenas, en las cuales el deleite del arte predilecto llegaba en ocasiones al punto del arrobamiento. Todos los artistas extranjeros acudían a la Casa de León, donde se les agasajaba y se les hacía oír en el pequeño grupo, para presentarlos al público después de la efficacísima propaganda de la charla, de la gacetilla y hasta del editorial de primera plana [Cosío Villegas, 1951, 304].

Si en un primer momento esta forma de convivencia identificada bajo la figura de la *República* apareció como un proyecto que contribuía a la *civilización* del país [de Pablo Hammeken, 2014], la aparición de la *Sociedad* se transformó a partir de tres criterios que articularon su práctica³².

²⁹De Pablo Hammeken relata la importancia que dio Marezek al sondeo del gusto del público mexicano con el propósito de calcular las potenciales pérdidas [de Pablo Hammeken, 2014, 78]. Una estrategia distinta, pero con el mismo propósito de ganarse el favor de la audiencia fue la desarrollada por Henri Herz a través de la ejecución de prácticas de promoción, la venta de pianos baratos, la composición de piezas para los aficionados a este instrumento musical así como la presentación “a los mexicanos de su propia música en formato de concierto, un hecho que poco después se haría común” [Bitrán Goren, 2013, 63]. La importancia de un proceso de monopolización de la violencia y el fisco para la construcción de un paisaje sonoro nacional queda manifiesta en el alcance de la empresa de Herz; a éste faltará el impulso de un proyecto político encarnado en un discurso sobre lo popular y lo nacional y emanado de una institución de estado que se desarrollará en 1928, con la llegada de Manuel M. Ponce al Conservatorio Nacional de Música acompañado de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, entre otros.

³⁰Personaje fundamental en la delimitación de las fronteras del territorio nacional a partir de la elaboración de cartografías y mapas que combinan métodos científicos y una estética costumbrista para definir no solo el espacio físico del país, sino a quienes lo habitan. cf. [Craib, 2004].

³¹Compositor de la *Marcha Zaragoza* y la *Marcha Republicana*.

³²Estos criterios están definidos por las siguientes distinciones: arte para aficionados/arte profesional; arte ligero/arte serio y arte nacional/arte extranjero, que se detallan en la páginas 134-136 del presente trabajo.

La organización del concierto de bienvenida al emperador Maximiliano I y la emperatriz Carlota de Habsburgo en 1864³³ representa el punto de inflexión que transformó los equilibrios de poder que venían reproduciéndose entre público, compañías de ópera y aparato de estado. La relevancia de este episodio para la trayectoria social del Himno Nacional Mexicano se encuentra en la peculiar convocatoria que solicitaba la participación de compositores mexicanos para escribir la pieza musical de bienvenida; peculiar pues hasta la fecha de publicación de la convocatoria únicamente había sido presentada una obra compuesta por un mexicano: *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua.

La razón de que esto sucediera se puede delinear con algunos de los elementos ya expuestos: no existían en México las condiciones (materiales e ideales) que posibilitaran la composición de óperas en México (no se diga mexicanas), ni su reconocimiento por parte de las compañías de ópera y del público. No hay que olvidar que la representación de óperas italianas estaba vedado para intérpretes no europeos y que los compositores mexicanos encontraron en la zarzuela un espacio donde desarrollarse profesionalmente a pesar del escaso *valor de prestigio* del género.

Como era de esperarse, los términos de la convocatoria no fueron satisfechos y por tal razón se ejecutó en el evento *La Vestale* de Saverio Mercadante. La obra de un mexicano sería presentada con motivo del cumpleaños del emperador Maximiliano tiempo después, el 6 de julio de 1864. A pesar de que la puesta en escena no fue objeto de las mejores críticas, ésta no afectó el tipo de relación que músicos y estado venían estableciendo desde la primera mitad del siglo XIX: con el propósito de mantener el apoyo de los conservadores y ganar el respaldo de los sectores moderados, Maximiliano financió a Annibale Biacchi para que llevara a cabo una gira de reclutamiento de músicos por Europa y apoyó a músicos como Cenobio Paniagua y a Ángela Peralta, que en ese entonces era cantante de su corte [Agranoff Ochs, 2011, 47]. Su apoyo también fue importante para que Biacchi pusiera en escena *Ildegonda* de Melesio Morales. Sin embargo, para que esto aconteciera, tuvieron que darse una serie de desencuentros entre Biacchi y los “promotores” de Morales:

³³La exposición de este acontecimiento se puede encontrar en [de Pablo Hammeken, 2014, 155-163].

Biacchi debió tomar en consideración que llevar a escena una pieza como *Ildegonda* era un curso de acción poco aconsejable si quería atraerse las simpatías de las autoridades imperiales. Después de todo, Morales era un personaje de reconocidas simpatías liberales y republicanas (su primera composición había sido un vals titulado, precisamente *El Republicano*) . . . Aunque el libreto de *Ildegonda* no tocaba, ni de pasada, el tema de la lucha de los pueblos oprimidos por la libertad, ni nada semejante, y aunque el estilo de Morales no podía considerarse “revolucionario”, ni siquiera “moderno”, era mejor no verse asociado de modo alguno con esa ópera ni con sus autores. [de Pablo Hammeken, 2014, 157-158].

Ante tales circunstancias Biacchi tomó una decisión que incidió en la relación en que el arte y la política venían estableciendo desde que inició el auge de la zarzuela: condicionó la presentación de la obra de Morales a cambio de que el “Club Filarmónico”, que apadrinaba a Melesio Morales, pagara una cantidad de 6,700 pesos más los costos que implicaba una producción nueva [de Pablo Hammeken, 2014, 159]. En respuesta, el Club llevó a cabo una serie de reclamaciones que derivaron en el financiamiento y estreno de *Ildegonda* en el Teatro Nacional, hecho que fue visto como

un enorme triunfo para la ópera mexicana y, por extensión, como una muestra irrefutable del progreso y la civilización que había alcanzado el país. Si Ángela Peralta, por entonces en la cúspide de su fama, había demostrado que los mexicanos podían cantar ópera, Melesio Morales había probado que podía componerla y Payno y los miembros del Club Filarmónico que podían financiarla [de Pablo Hammeken, 2014, 163].

El cambio en el equilibrio que se mantenía entre compañías de ópera y gobierno basado en el intercambio entre símbolos de prestigio y prerrogativas político-económicas que beneficiaba a aquellas comenzó a transformarse en dirección a una mayor *diferenciación* y *autonomía*. Su capacidad de organización no se limitó a la elaboración de programas donde se ejecutaba música “clásica”, incluyó la capacidad de autofinanciarse y generar sus

propios criterios organizativos. La decisión de Biacchi de condicionar el apoyo a Morales y su *Ildegonda* tuvo como consecuencia no deseada la consolidación de una figuración con un alto grado de autonomía (figura 5.1).

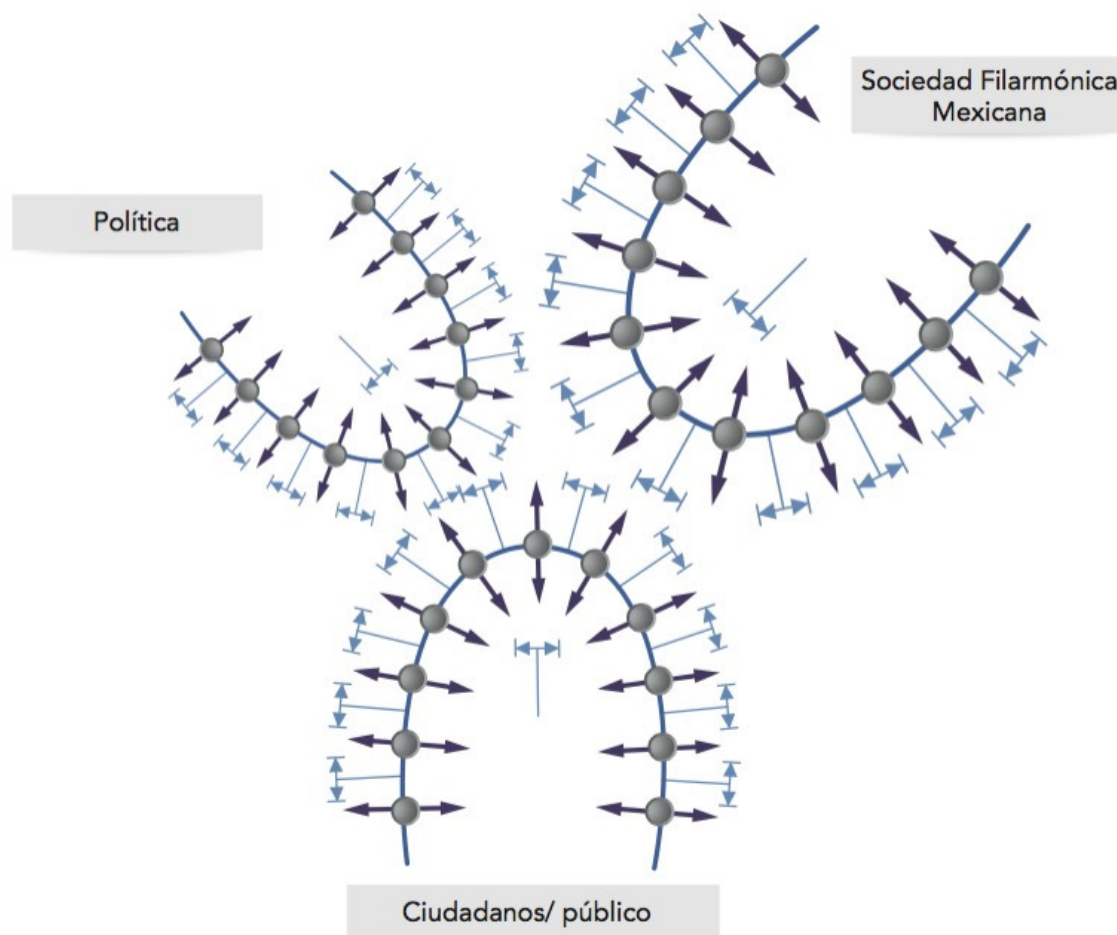


Figura 5.1: Equilibrio de Poder la Sociedad Filarmónica Mexicana

La Sociedad Filarmónica funcionó con financiamiento privado de los propios melómanos; esta circunstancia, aunada a la emergencia de un incipiente discurso sobre lo nacional³⁴ fue lo que permitió un reacomodo de las relaciones entre arte y política que benefició, en una primera etapa, a los músicos mexicanos que defendían una concepción *idealista* del arte³⁵.

³⁴Que se relaciona más con un discurso sobre la patria, con implicaciones de una pertenencia territorial antes que de identidad. Más adelante me detendré a problematizar este elemento.

³⁵Esta actitud puede definirse por la seriedad que se exhibía durante la ejecución, “respeto por la obra de arte en su totalidad; autoridad sobre el gusto musical conferida a los clásicos musicales; ordenamiento jerárquico de géneros y gustos; y la expectativa de que los oyentes se informen acerca de las grandes obras para comprenderlas de manera apropiada” [de Pablo Hammeken, 2014, 179].

Una de los aspectos más relevantes del proyecto sinfónico fue el hecho de conservar la concepción de México como un país de costumbres europeas. Si bien el equilibrio de poderes dio lugar a una mayor autonomía a la creación musical, ésta no supuso el abandono del canon europeo, solo dejó de mirar la tierra de Mercadante para prestar su oído atento a la música de las cortes austrohúngaras [Agranoff Ochs, 2011, 42-43].

Además, la transformación en los equilibrios de poder largamente sostenidos por el dominio de la ópera no implicaron que las contribuciones del estado cesaran en el Segundo Imperio ni bajo el juarismo, pero se dieron en condiciones distintas: después del “triumfo” de *Ildegonda* el símbolo de prestigio que antes monopolizaban las compañías extranjeras de óperas comenzó a ser producido por compañías y artistas mexicanos con independencia de la aprobación del público y el estado.

Lo que inició como un colectivo encargado de persuadir a los empresarios extranjeros para incluir las obras de autores nacionales en sus temporadas [Gómez Rivas, 2013, 374], derivó en la aparición de tres distinciones que modificaron el gusto y la práctica musical a finales del siglo XIX: (1) la diferencia entre arte para aficionados y el arte practicado por profesionales; (2) la que diferencia entre arte *ligero* y arte *serio* y (3) la que diferencia entre el arte extranjero y nacional. Cada una de estas distinciones amerita una consideración, pues impactaron de manera distinta las condiciones bajo las cuales el Himno Nacional Mexicano fue evaluado y contribuyeron a la aparición de un proceso de diferenciación entre arte y política.

Arte para aficionados y arte profesional. La distinción entre arte ligero y arte serio acabó con la ya de por sí frágil unidad de la *República de la música*, fragilidad manifiesta en la confrontación entre la ópera italiana (monopolio de las compañías e intérpretes europeos) y la zarzuela, ámbito en el cual los compositores mexicanos supieron *hacer de la necesidad, virtud*.

La separación que esta sociedad se encargó de legitimar

no fue horizontal ni simétrica, sino claramente jerarquizada. La llamada “música clásica”, la que no servía para bailarse en una fiesta ni para que un

cantante virtuoso luciera sus habilidades, la que no respondía a los caprichos de la moda, ni a los intereses de los empresarios, la que no servía más propósito ni tenía otra lógica que la de la música misma, ésa fue la que se impuso, en los círculos cultos de las ciudades europeas, como la Buena Música [de Pablo Hammeken, 2014, 178-179].

El antiguo discurso romántico que describía la musicalidad de los mexicanos como una cuestión inherente a su carácter fue desplazado por una práctica pedagógica, necesaria para la comprensión y entendimiento de esa *bella música*: se transitó de un discurso que *adscribía* cualidades musicales a otro que apelaba a la *adquisición* de las mismas. El Conservatorio Nacional de Música o el Orfeón cumplirían con ese objetivo.

Arte ligero y arte serio. En un segundo momento de este periodo de consolidación, los esfuerzos del grupo de filarmónicos se orientó en transformar el criterio del gusto musical, desplazando a la ópera del corazón de la *República de la Música* a su periferia dejando en su antiguo lugar a la obra de compositores como Mozart, Beethoven o Haydn, baremos de la “buena música”.

Para que este proceso de *diferenciación* haya sido posible tuvo que romperse con la dependencia financiera que caracterizaba el funcionamiento de las compañías. Si dicha dependencia obligaba a garantizar el regreso de la inversión a partir de la articulación de programas con obras bien conocidas, en esta nueva etapa los integrantes de la Sociedad Filarmónica se encontraban en condiciones (menos coactivas) que les permitían definir sus propios programas, orientados por la definición que ellos proponían como *música seria*. Para obtener sus recursos y mantener la autonomía artística que demandaba cuantiosos recursos, la organización de la sociedad se clasificó en cuatro tipos de socios que contribuirían de manera distinta al mantenimiento de la misma³⁶.

Para su consolidación, este nuevo canon precisó de dos condiciones fundamentales:

³⁶Clasificados en función del monto de sus contribuciones monetarias: socios protectores, socios aficionados, socios poetas y literatos y socios profesores y maestros. De acuerdo con Hammeken “a cambio de sus aportaciones, los socios de las distintas categorías tendrían derecho a asistir a una especie de tertulias musicales o conciertos privados que se realizarían una vez al mes. Para complementar las aportaciones y cubrir los crecidos gastos de la Sociedad se pensó celebrar, una vez cada cuatro meses, conciertos públicos en algún teatro importante, en los que los alumnos más adelantados del Conservatorio pudieran dar al público de la capital una muestra de sus dotes” [de Pablo Hammeken, 2014, 166].

la definición de criterios pedagógicos y la realización de funciones; en otras palabras: qué se va a enseñar y para qué³⁷. La fundación del Conservatorio Nacional de Música tuvo como propósito otorgar la formación musical “de las distintas clases que componían la sociedad mexicana como elemento indispensable para la integración de la nación” [de Pablo Hammeken, 2014, 164].

Arte nacional y arte extranjero. La principal actividad de la Sociedad Filarmónica fue, de la mano del Conservatorio, la defensa de lo nacional sobre las prácticas monopolísticas extranjeras, la valoración de los compositores locales y la aceptación patriótica de la cultura mexicana:

El Club Filarmónico persuadió a los empresarios extranjeros para incluir una obra de autor nacional en su temporada, aunque tuvo que colaborar con patrocinios porque en su gran mayoría, las entradas y los favores políticos no fueron gratuitos. Por otra parte, el éxito de esta medida estuvo garantizado de antemano, pero la manera en la que se logró determinó un comportamiento cultural de valoración, ya que se basó en la aceptación y apreciación de la nacionalidad y no en los méritos artísticos, estéticos o técnicos de la ópera en cuestión [Gómez Rivas, 2013, 373- 374].

Para resaltar esta defensa de lo nacional los integrantes de la Sociedad señalaban que México tenía inclinaciones y necesidades únicas que le apartaban de recurrir al modelo de otras naciones para estructurar la enseñanza de la música en el conservatorio. Bajo estas tres directrices, la Sociedad Filarmónica intervino en la evaluación del Himno Nacional Mexicano.

³⁷Este aspecto es relevante y se vincula, en lo específico, con el lenguaje contenido en la convocatoria de 1853 para la composición del Himno Nacional Mexicano y, en una escala mayor, con las implicaciones de los términos *patria* y *nación*, que remiten a contenidos semánticos distintos. Se abundará sobre el tema en el capítulo siguiente.

La *Marcha Zaragoza* y el juicio *autónomo* al Himno Nacional Mexicano

Si rastreamos los argumentos principales de los artículos dedicados al estudio de los himnos nacionales, se encontrará que su presupuesto fundamental establece que este tipo de composiciones es comprensible solo a condición de observar la vida política del estado nación dentro del cual se origina –que le origina–: de este depende su concepción y su modificación, su forma, contenido y funciones. El ejercicio esbozado en apartados anteriores parte de una premisa distinta: que la génesis de un himno involucra otro tipo de procesos, distintos a los de la política, procesos de diferenciación de la actividad artística en un marco temporal de largo aliento.

Un momento de este largo proceso en el que factores ajenos a la política intervinieron en la evaluación del himno compuesto por Nunó tiene que ver con la consolidación de la Sociedad Filarmónica Nacional; su aparición dio lugar a una serie de transformaciones del juicio estético que denotan un grado de diferenciación y autonomía con respecto a las demandas tanto del público como del Estado y por lo tanto evidencian otra lógica. *La Marcha Zaragoza* de Aniceto Ortega, miembro fundador de la Sociedad Filarmónica, es la objetivación de un juicio diferenciado y autónomo sobre el Himno Nacional Mexicano.

Bajo la presidencia de Benito Juárez, durante el programa del segundo concierto vocal, instrumental y orfeonístico organizado por la Sociedad Filarmónica el 1 de octubre de 1867 se afirmó que:

México no tiene una marcha verdadera y exclusivamente nacional, pues no tiene ese carácter la [marcha] de Herz ni el himno de Nunó. A la Sociedad Filarmónica Mexicana le toca llenar ese vacío y le encomendó al señor doctor Aniceto Ortega, la composición de una marcha. El señor Ortega, en vez de una, compuso dos, y se tocarán ambas en el concierto: la *Zaragoza* y la *Republicana* [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004].

La *Marcha* de Ortega tuvo un recibimiento institucional que le permitió ser ejecutado

en ceremonias de estado³⁸. De acuerdo con Ignacio Manuel Altamirano:

Nuestra patria [. . .] puede presentar la “Marcha Zaragoza” de Aniceto Ortega y preguntar a los pueblos guerreros de Europa si poseen entre sus himnos patrióticos o tocatas triunfales algo que vibre con más poder en el alma, algo que excite el sentimiento guerrero con mayor fuerza, algo que haga buscar el combate con mayor entusiasmo que esa “Marcha Zaragoza” que brotó del cerebro de Ortega como un incendio para abrazar los corazones, para dar sed de gloria y de muerte y para salvar a un pueblo. La “Marcha Zaragoza” es La Marsellesa de México y de hoy en más será siempre toque de arremetida [. . .] Aniceto Ortega puede evanecerse de haber inventado para *su patria*, un arma poderosa e invencible [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004, Ignacio M. Altamirano citado en, el énfasis es mío].

Más allá de las declaraciones e intenciones, el pronunciamiento resulta interesante por varias razones: (1) introduce el tema de lo *nacional*, que dista de ser diáfano en este contexto; (2) el estilo musical de la marcha y (3) el origen de la marcha misma. Cada una de estas razones articulan los criterios de diferenciación desglosados anteriormente y dan al juicio estético sobre el Himno Nacional su característica autónoma:

- en este periodo el significado de lo nacional aún no problematiza cuestiones relativas a la *identidad*, la *tradición* o el *folclore* aunque ya da muestras de una transformación en su definición con la importancia que da a la nacionalidad de los compositores³⁹. Lo importante en este periodo es la apertura de espacios de ejecución a músicos mexicanos antes vedados para ellos⁴⁰.
- En consecuencia, el estilo musical de la marcha dista de manifestar “aires nacionales” y se asemeja a marchas europeas como la ya mencionada *Marsellesa*;

³⁸Como la realizada en honor del embajador de Bolivia en México el 22 de octubre de 1867.

³⁹En este periodo “nación” significa lo mismo que *patria* [Quijada, 2003]. Este punto se desarrolla en el siguiente capítulo.

⁴⁰Aunque en otras áreas educativas, como los programas de educación básica o los movimientos literarios como el costumbrismo ya comienza a delinearse esta búsqueda de elementos característicos de lo Mexicano, en el conservatorio esto se discutirá mucho tiempo después, hasta 1928 con la llegada de Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas al Conservatorio.

-
- Por último, el origen de la marcha no remite –únicamente– a la nacionalidad del compositor sino al origen institucional dentro del cual se compone y del cual emanan las premisas de su composición y los criterios de valoración.

El Conservatorio Nacional de Música poseía una grado de autonomía que Torrescano, Garmendía o Nunó, como miembros de bandas de guerra o funcionarios públicos no imaginaron. En este contexto la definición de la “buena música” no depende del gusto del público ni del reconocimiento estatal (del gusto de *otros*), sino del Conservatorio mismo.

La autonomía de que gozaba la Sociedad Filarmónica hizo posible la puesta en marcha de una noción muy particular de *nación*; particular no solo porque apelaba a una inconmensurabilidad de las necesidades musicales de los mexicanos y en ese sentido precisaban de un modelo de enseñanza original [de Pablo Hammeken, 2014, 165], sino porque su proyecto consistía en equipar a los mexicanos con una formación musical internacional, razón por la cual la estructura curricular del Conservatorio fue “similar a la de cualquier institución musical europea” [Gómez Rivas, 2013, 375]. En otras palabras, la definición de *nacional* que ofrecía la Sociedad Filarmónica involucraba a mexicanos haciendo música bajo el canon europeo. El éxito de la Sociedad Filarmónica se debió al hecho de que

persuadió a los empresarios extranjeros para incluir una obra de autor nacional en su temporada, aunque tuvo que colaborar con patrocinios porque en su gran mayoría, las entradas y los favores políticos no fueron gratuitos. Por otra parte, el éxito de esta medida estuvo garantizado de antemano *pero la manera en la que se logró determinó un comportamiento cultural de valoración, ya que se basó en la aceptación y apreciación de la nacionalidad y no en los méritos artísticos, estéticos o técnicos de la ópera en cuestión. Dicho en otras palabras, más allá de la manufactura de la partitura, que conllevaba la asimilación o innovación de un estilo musical específico, se reconoció que era una ópera mexicana* [Gómez Rivas, 2013, 374-375, las cursivas son mías]⁴¹.

⁴¹Más adelante el autor continúa: “Esta severa crítica se puede hacer a partir de la fortuna que ha

Fueron la “defensa de lo mexicano y la intención de reflejar ideales extranjeros de formación” [375] lo que caracterizó el trabajo de la Sociedad Filarmónica. Esta postura, en apariencia ambivalente, encuentra su homología en la política, sin importar la denominación del proyecto (liberal o conservador). La caída del segundo imperio no implicó la ruptura con los modelos de conducta europeos: los gobiernos de Juárez y Díaz se caracterizaron por adoptar modelos de organización y valores europeos que, lejos de romper con las antiguas jerarquías e ideales coloniales, los perpetuaron aún mas [Agranoff Ochs, 2011, 41-48].

Si se argumenta que la postura es ambivalente solo en apariencia es para evadir un argumento *sobredeterminista* de la postura de la Sociedad Filarmónica y su Conservatorio. Ya se mencionaba que todo proceso de diferenciación es *relativo* y, nunca, absoluto: cualquier área de la actividad humana precisa de condiciones de posibilidad que otras *figuraciones* le proporcionan: condiciones de pacificación, asignación de presupuestos, esquemas de pensamiento, etc.

En el caso de la creación artística del Conservatorio se puede observar este ejemplo. El perfil “europeizante” de su currícula puede explicarse como el producto de una determinación política de su contenido; sin embargo, aceptar esta explicación causal implica omitir las tres distinciones que la aparición de la Sociedad Filarmónica supuso y el origen de las mismas⁴². Estas fueron establecidas por los integrantes de dicha sociedad, que si bien tenían vínculos con los aparatos de estado, éstos no interfirieron ni determinaron los principios que orientaron las distinciones antes señaladas ni la definición de arte que permitió articular.

El alto grado de autonomía que poseía la Sociedad Filarmónica se puede observar e el perfil de los programas de concierto que organizaba (ajenos al criterio de popularidad y legitimación política), la orientación de su proyecto pedagógico y, algo fundamental, la introducción de una discusión a la que se había mantenido impermeable la creación

tenido la música en discusión pues, al igual que una inmensa parte del repertorio operístico de ese periodo, no se ha vuelto a reponer escénicamente.” [Gómez Rivas, 2013, 375].

⁴²Las distinciones *arte ligero/arte serio*, *arte de aficionados/arte profesional* y *arte nacional/arte extranjero* expuestas en la páginas 134-136.

musical, pero que en pintura y literatura se había desarrollado décadas antes: la relativa a lo nacional, lo mexicano y lo popular. Son procesos *relativamente autónomos* que corren dentro de un proceso civilizatorio más amplio: el de la formación del Estado Nación Mexicano.

Este equilibrio de poderes que favoreció a la Sociedad y el Conservatorio frente al Estado se verá trastocado una vez más con el cambio de siglo y la llegada de tres compositores al Conservatorio Nacional de Música: Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Este nuevo cambio en el equilibrio de poderes incidirá estructural y culturalmente en la trayectoria del Himno Nacional Mexicano pues implicará la consolidación de una *forma de escuchar* a la nación producto de una intervención estatal. A diferencia de los paisajes sonoros anteriores, contingentes en su secuencia y transformación, la aparición de una *forma de escuchar* responde a una intervención racional del estado sobre las formas de creación musical que se dan dentro de su territorio⁴³.

5.3. Componiendo *para otros*: el Conservatorio y el *nacionalismo musical*

Si la *República de la Música* buscó contribuir a la civilización del país a través de la ópera, la aparición de la Sociedad Filarmónica y sus dos proyectos (masificación de la educación musical y establecimiento de nuevos valores estéticos) supuso una ruptura de las redes de interdependencia que vinculaba a músicos, ciudadanos y estado, responsables

⁴³ James C. Scott emplea la noción "ver como el estado"[Scott, 1998], inspirado en la noción de *metacapitales* de Bourdieu [Bourdieu, 2002] para hablar de los modos de representación que crea el Estado en pos de racionalizar su territorio y sus recursos. Estos modos de representación toman la forma de mapas que permiten resaltar aquello que interesa administrar y modificar. Al observar cómo a través de una pieza comienzan a articularse sensibilidades, disposiciones y esquemas de pensamiento, se propone la noción de *formas de escuchar* que, al igual que las formas de ver, aluden a elementos –sonoros, sean musicales o no– que el estado selecciona para "extraer" un recurso específico: el reconocimiento de sus ciudadanos a través del reconocimiento de ciertos sonidos como "suyos". A la identificación de sonidos como "nacionales" y "mexicanos" subyace un proceso de construcción de metacapitales y de imposición de esquemas de pensamiento que legitiman un proyecto político y movilizan disposiciones de conformidad con ellos. A diferencia de un *paisaje sonoro* que siempre es producto de un proceso no planeado, una *forma de escuchar* implica un equilibrio de poder entre política y arte que favorece a aquella y le da la posibilidad de establecer cierta direccionalidad sobre proceso [Elias, 1999, 85-120] y establecer criterios relativos al sonido, a la forma de escucharlo, a su producción, distribución y consumo. Sin embargo, como ya se mencionó anteriormente, este dominio no supone determinación pues el arte, en tanto figuración, siempre participa de ese equilibrio.

del reconocimiento y el apoyo político económico, respectivamente.

La primera época del Conservatorio Nacional de Música significó para la trayectoria social del Himno Nacional el sometimiento de este a un juicio altamente diferenciado de una figuración con un nivel de autonomía inédito para el país hasta ese momento. Esta autonomía se manifestó en una forma particular de rechazo al himno: un juicio estético asentado en una idea de *nación* anclada en la pertenencia a un territorio. Para finales de la década de 1920 el panorama fue muy distinto en el Conservatorio Nacional de Música, pues se dio una transformación en el equilibrio de poderes que afectó la autonomía del Conservatorio y en el significado atribuido a la *nación* (figura 5.2).

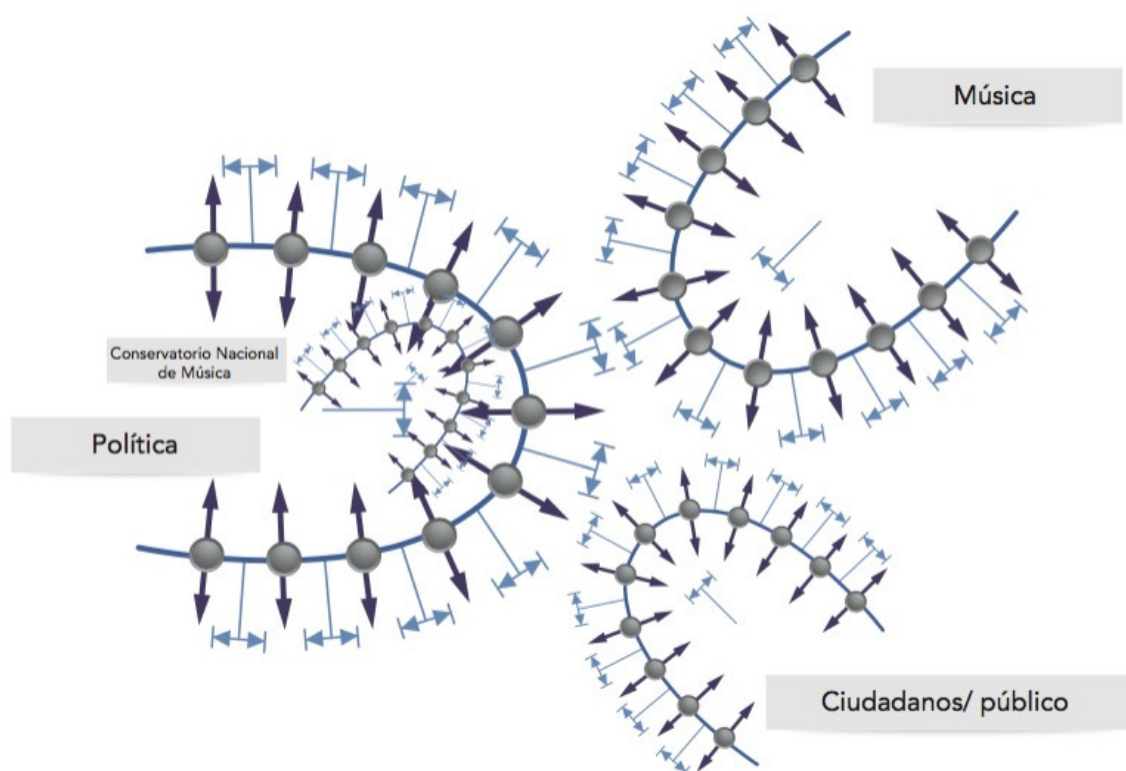


Figura 5.2: Equilibrio de Poder del Conservatorio Nacional de Música

A diferencia de Sociedad Filarmónica, su contribución no se materializó en un himno “verdaderamente nacional” sino en una forma de componer y ordenar la vida musical del país bajo la categoría de lo *popular*. Su trabajo se caracterizó por “una profundización en el estudio de los discursos sobre el nacionalismo, a partir de los escritos publicados por los músicos, y no digamos de las obras mismas” [Picun and Carredano, 2012, 1]. La

transformación de las tareas y reflexiones del Conservatorio

Se ubica en el contexto posrevolucionario y está dado por el diseño y la implementación de programas institucionales nacionalistas, que cuentan con el apoyo de al menos una parte de la sociedad. Si bien la creación de la Secretaría de Educación Pública federal, en 1921, es una instancia fundamental en el desarrollo de dichos programas, en el ámbito musical las condiciones para esta fase se observan hacia la década del treinta, en tanto se elaboran propuestas de reestructuración del Conservatorio Nacional de Música, en las que se promueve la investigación sobre la *música mexicana*, y se impulsa la Orquesta sinfónica de México [Picun and Carredano, 2012, 3].

La idea de una *música mexicana* comienza a gestarse en un primer momento, con las reflexiones que Manuel M. Ponce compartió en el Ateneo de la Juventud en 1913 y posteriormente, con la reestructuración del Conservatorio Nacional de Música y la formación de la Orquesta Sinfónica de México, con Carlos Chávez a la cabeza de ambos proyectos. En 1913, en una conferencia ofrecida en el Ateneo de la Juventud, Ponce ofreció su definición de la *música popular*: :

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

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

La canción popular no pudo nacer después de un ‘five o’ clock tea’ o de una partida de ‘tenis’; no pudo surgir de los labios pintados de una señorita de sociedad. Es sencilla como las florecillas del campo; doliente como la vida del pueblo; dulce y apacible como un santo atardecer; lleva en su melodía las visiones de felicidad y los delirios de esas pobres almas pequeñas que pasan por el mundo recorriendo la vía dolorosa que El Destino implacable les ha marcado [Picun and Carredano, 2012, Manuel M. Ponce citado en 6-7].

Las reflexiones de Carlos Chávez no varían en lo fundamental de las de su mentor, Manuel M. Ponce; él señala que la *inspiración popular* representa una materia prima central para la creación de “obras de empuje verdadero”; para ambos autores la originalidad de lo popular radica en la “falta de cultura del pueblo mexicano”, de su desconocimiento de una tradición de composición europea [7]. Entre algunas de las piezas que Ponce “ennobleció” con esta tradición europea se cuentan las siguientes: *A la orilla del mar*, *Las mañanitas*, *La valentina*, *Lejos de ti* y *Estrellita*. Por su parte, Chávez hizo arreglos para *La Adelita* y *La cucaracha*. Otros autores cercanos a Ponce como José Pomar escribieron arreglos para *La fresca rosa*, *A la aurora...* *Mañanitas zacatecas*, *La Adelita* y *Cielito Lindo* o Alfonso Esparza Oreo quien escribió *Limoncito*, *Mi viejo amor* o *La india bonita* [8].

La *Revista Musical de México*, dirigida por Manuel M. Ponce fue el espacio donde se discutieron las preocupaciones en torno a la capacidad de crear un “arte nacional” a partir de un acerbo *popular*. Para Ponce había faltado una orientación que permitiera una acción uniforme que habría dado a las composiciones realizadas “la solidez y el valor indispensable en toda obra perdurable”. Uno de los principales problemas que se identificaron a partir de las discusiones suscitadas por la revista era la ausencia de un método que uniera los esfuerzos individuales de todos aquellos folcloristas que se habían dedicado a registrar el acerbo musical popular. Para solventar esta carencia se vertieron propuestas como la de Manuel Toussaint, que proponía seguir el trabajo hecho en Europa a finales del siglo XIX con la edición de coleccionables de cantos tradicionales [10].

Para Carlos Chávez la situación ameritaba un diagnóstico semejante; en su opinión

el folclorismo de ciertos compositores afines al modelo criollista de Vasconcelos había derivado en una pobreza musical y poética. Esto lo llevó a proponer un *Primer Congreso Nacional de Compositores Mexicanos* que no se llevó a cabo porque nunca se pudo llegar a un consenso sobre lo que debía ser la música nacionalista. En la disputa estuvieron involucrados Manuel M. Ponce, a quién se le responsabilizó de que “los músicos mexicanos se hubiesen arrancado ‘de cuajo su tendencia para hacer música a la francesa, a la italiana, a la alemana o a la rusa’” [12] y los responsables de esta acusación, quienes se asumían como los responsables de hacer “la obra nacionalista más duradera en todo el país”: Alfonso Esparza Oteo y Mario Talavera [11].

Entre las propuestas que se vertieron para definir la música nacionalista sobresalieron las de Alba Herrera y Ogazón, Manuel Barajas y Estanislao Mejía, que se apegaron a la tradición musical como única fuente de conocimiento; la de Francisco Domínguez y Daniel Castañeda, que proponían una renovación de la música basada en la tradición popular mexicana y la de Jesús C. Romero⁴⁴, que planteaba transformaciones en la estructura curricular de la enseñanza musical a través del establecimiento de una cátedra de Historia de la Música Mexicana.

Esta disputa se resolvió con la llegada de Carlos Chávez al frente del Conservatorio entre 1928 y 1934 y el apoyo que recibió por parte de Silvestre Revueltas. Durante este periodo se editó la revista *Música, Revista Mexicana* dirigida por Chávez, en la que se discutieron los principios “modernos y nacionalistas, delineados en un marco positivista, historicista y evolucionista” con el objetivo de “dejar atrás los preceptos decimonónicos, porfirianos –contrarios a la Revolución– que hasta el momento habían guiado la vida académica del Conservatorio” [14]. Por esta razón la aparición del *nacionalismo musical en México* puede datarse hacia 1930.

A diferencia del primer periodo del Conservatorio, en esta etapa se gestó un pensamiento marxista que informó el quehacer de la institución y también una la idea de que el desarrollo de la música nacional estaba *supeditada a la existencia de la nacionalidad mexicana* [16]:

⁴⁴Autor de uno de los textos centrales de la *historiografía oficial* del Himno Nacional Mexicano.

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

Actualmente se habla con insistencia de 'nacionalismo'. Este es un síntoma de que México quiere definir su personalidad en todos los órdenes, en la ciencia, en el arte, en la legislación. [...] El 'estilo nacional' será el resultado del conocimiento mutuo de los mexicanos, y del país mismo en todas sus manifestaciones [Carlos Chávez citado en 16].

A partir de estas consideraciones, el Conservatorio estableció tres academias con actividades complementarias y unidad ideológica: la primera estudiaría las principales culturas musicales con especial énfasis en la mexicana desde el punto de vista de la disciplina etnográfica, la acústica y la estética; la segunda sería la responsable de realizar estudios histórico-bibliográficos de la música y la musicografía universales y la tercera tendría a su cargo la tarea de exponer y evaluar las nuevas posibilidades musicales a partir del uso de las ciencias Físico-Matemáticas y la Estética [16].

5.3.1. El pueblo, lo popular y el Himno Nacional Mexicano

La postura de Ponce y Chávez frente a lo "popular" coincide en lo general con una búsqueda de lo nacional a partir de oposiciones como popular/no popular, o civilizado/no civilizado: "Para los productores de arte de élite -superior-, el arte de las clases subalternas sería fuente de conocimiento y objeto de interés, mientras que para estas últimas la llamada 'alta cultura' no significaría nada" [18]. Carlos Chávez consideraba que el nacionalismo musical debía ser fruto del mestizaje entre el europeísmo y el regionalismo mexicano [20]. Esta concepción establecía, además, una relación entre distintos tipos de artes que posibilitaba -o justificaba- la relación del arte civilizado con el arte popular:

Fuera del arte propio, único, todo otro arte que nos llegue no es más que un arte exótico; si viene de una clase social campesina, obrera, primitiva, en fin, más baja o indeterminada, será llamado por los grupos civilizados,

simplemente popular. Por la misma razón, para los campesinos, primitivos, en fin, esas clases bajas o indeterminadas, que poseen ya su arte único, el arte de los civilizados occidentales es simplemente un arte exótico; casi siempre un arte exótico sin interés; un arte que para ellos es simplemente letra muerta. [18]

Silvestre Revueltas ofreció otra definición

El artista, para ser verdaderamente fuerte, requiere en la actualidad no sólo talento, técnica, ímpetu creador, sino también velar cuidadosamente porque estas cualidades estén al servicio exclusivo de una causa social justa; la única: la de la liberación proletaria y su cultura [19]

Por su parte, José Pomar se deslindaba del folclorismo a favor de la libertad creativa sin caer en el mestizaje propuesto por Chávez y criticaba los estereotipos del “indio mexicano” y su producción. Junto con la obra de Revueltas, la suya se caracterizó por ser música política que buscaba contribuir a la lucha obrera dentro y fuera del país [22].

¿Qué relevancia tienen las definiciones, generales algunas y otras muy puntuales, sobre el *pueblo* para la comprensión del Himno Nacional Mexicano y su trayectoria social? Lo que estas definiciones establecen son los límites identitarios a los cuales el Himno pretenderá asignar roles y demandar performatividades puntuales: ¿el Himno es arte propio o arte popular? Si la música del himno responde a cánones europeos ¿no hace de éste una creación exótica sin interés y por lo tanto, sin relevancia para las clases populares, para construcción de lo nacional? Por otra parte, si el himno es popular ¿no tendría que prescindir del canon italianizante y aproximarse a los moldes con los cuales buscaba registrarse *lo popular*?

A diferencia de la Sociedad Filarmónica que buscó contribuir a la definición de lo nacional a partir de la composición de la *Marcha Zaragoza* el Conservatorio se propuso identificar los elementos de una identidad colectiva trabajando sobre una diversidad de manifestaciones musicales catalogadas como *populares*. Su tarea, como los manifestos anteriores explicitan, consistió en registrar las diferencias culturales que habitan

el territorio nacional y embellecerlas con métodos europeos de composición. Todo esto contribuyó a la aparición de un nuevo equilibrio de poderes entre músicos y estado que transformaron el *paisaje sonoro* del convulso siglo XIX en una *forma de ver* desde la cual será contemplado el Himno Nacional Mexicano.

Todo esto derivó en una disminución de la autonomía que había ganado la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio en su periodo inicial, permitiendo la “filtración” de un elemento ajeno a la creación musical: el proyecto nacionalista que derivó en la reestructuración del Conservatorio y la misión de definir la “música mexicana”. El siguiente capítulo se detiene a exponer las características de ese elemento externo que pudo filtrarse a la actividad musical con el cambio de equilibrios de poder.

Capítulo 6

Los himnos, el himno. *Las formas de escuchar México, 1840-1940*

Es el Himno de la Patria con sus notas a la vez bélicas y tiernas quien despierta ensoñaciones de idealismo unitario frente a la realidad polimorfa y sombría: luminosos la Bandera y el Himno, la enseña de Iturbide y el canto de Santa Ana, nos hacen pensar en la grandeza de la Patria y concebirla como la soñó el venerable Cura de Dolores cuando lanzó el grito de redención; única con sus tres elementos constitutivos: criollos, mestizos e indígenas, como la simbolizó el pendón de Iguala en sus tres colores, como la interpretó Jaime Nunó con sus tres frases musicales, o con las tres palabras que sirvieron de lema a su composición. El Himno es la síntesis musical de nuestro modo de ser: híbrido marcial y tierno, belicoso y triste.

Miguel Galindo, *Nociones de Historia de la Música Mejicana*, 607.

En capítulos anteriores se ha expuesto como las premisas del *marco de referencia* del *modelo clásico de los himnos* permiten identificar a estas composiciones como producto de una disputa política y, a partir de ello, comprender su papel dentro de la construcción del nacionalismo en los estados modernos. Entendido el nacionalismo como una forma específica de comunidad asentada en narrativas particulares [Anderson, 1993], provista de una homogeneidad lingüística –por lo tanto cultural– y asentada en un territorio bien delimitado que es protegido por un cuerpo especializado en el mantenimiento del orden [Gellner, 1988], la contribución del himno nacional a su consolidación consiste en comunicar biografías políticas y expectativas de rol que motiven en sus ciudadanos acciones orientadas a legitimar, naturalizándolo, el proyecto político que le da forma y sentido a dicha figuración. Los himnos articulan símbolos, mitos y valores de grupos cuya historia extienden a tiempos memoriales que contribuyen a la construcción de una tradición, la definición de expectativas de rol para el presente y proyectos para el futuro.

En este modelo el tiempo también cobra una relevancia analítica para explicar los himnos a partir de su forma, que puede ser *simple* o *embellecida*. Que un himno sea de una u otra forma responde a la situación sociopolítica de un estado y al grado de control político y consenso que un estado manifiesta en su interior [Cerulo, 1993, Cerulo, 1989].

No obstante estas consideraciones, resultan insuficientes al momento de dar cuenta del proceso de construcción del nacionalismo por una sencilla razón: no toman en cuenta la relación que existe entre posición en el sistema mundo y la “antigüedad” de los estados. Al tomar en cuenta esta relación se observa que aquellos que ocupan las posiciones *centrales* en el Sistema Mundo son también los más antiguos, aquellos que ya resolvieron el problema de la identificación entre sus ciudadanos [Kolsto, 2006].

A partir de este criterio, la ordenación de los himnos puede hacerse entre himnos de los estados con mayor antigüedad y los himnos de más reciente formación: aquellos son producto de apropiaciones no planeadas de canciones folclóricas que solo mucho tiempo después adquirieron el estatus de himnos nacionales¹, mientras que los himnos de

¹ *God save the King*, *La Marseillaise* o *The Star Spangled Banner* son ejemplos paradigmáticos; al mismo tiempo, son Estados que ocupan el *centro* del sistema mundo y son modernos políticamente hablando, es decir, cuentan con un alto grado de consenso político.

estos últimos son creaciones *ex profeso* de realidades políticas convulsas que típicamente recurren al folclore o el *etnosimbolismo* para legitimar un proyecto político a partir de un pasado inmemorial².

El hecho de que un himno sea compuesto con el propósito de contribuir a la unificación lingüística y cultural no implica su realización efectiva. El *modelo clásico* no asume el carácter contingente y conflictivo de los símbolos. Al tomar en consideración este aspecto, los himnos dejan de ser la manifestación de un consenso o un dominio político para ser considerados el reflejo de disputas por la representación y la visualización dentro y fuera del estado, disputas que no solo involucran élites definiendo el sonido del himno, sino también a etnias, grupos religiosos, disidencias políticas, etc. que por lo general quedan fuera de la biografía política elaborada por la élite triunfante. Para que un himno se encuentre en condiciones de consolidar al nacionalismo, el estado debe formar en primer lugar *patriotas* [Kolsto, 2006].

Al observar el Himno Nacional Mexicano a través de estas coordenadas saltan a la vista procesos específicos que dificultan su “encuadramiento” dentro de este *marco* definido por las coordenadas *simple / embellecido*, así como dentro de las coordenadas proporcionadas por el *modelo clásico*³. La introducción del aspecto contingente y conflictivo de estas construcciones ofrece la posibilidad de observar en las categorías de patria y nación dos ejes a partir de los cuales se puede problematizar la emergencia del estado mexicano, la consolidación del himno compuesto por Nunó y Bocanegra y su realización como *música de todos*.

El presente capítulo inicia con la exposición de la semántica de los conceptos de patria y nación que permitirán identificar el tipo de tareas asignadas al himno. Ambas categorías no solo tuvieron presencia en la arena política; ellas articularon esquemas de pensamiento desde los cuales se pensó toda la actividad del momento, incluida la musical.

Al estar relacionados con el proceso más amplio de formación del estado mexicano

²Dentro de esta construcción típico ideal el Himno Nacional Mexicano resalta por su falta de referencias a un pasado inmemorial y una referencia al presente inmediato que reclama la defensa del territorio.

³Como se detalló en 2.1.5.

ambas categorías jugaron un papel relevante en la construcción de los símbolos de estado, incluido el Himno Nacional Mexicano. Pero a diferencia de la explicación *sobredeterminista* del himno, de lo que se trata aquí es de comprender la *resonancia*⁴ que tienen en la creación musical. La comprensión del Himno como fenómeno sociológico no se agota en el análisis de las relaciones políticas que le articulan, ni en su comparación con otros Himnos, tampoco a partir de la exposición de las funciones que le son asignadas o las transformaciones a las que es sometida. Una composición como el Himno establece relaciones –diferenciadas en mayor o menor medida– con otros procesos –no musicales o artísticos– a partir de los cuales se define su posición como pieza oportunista o composición atemporal.

En los capítulos 4 y 5 se expuso cómo la consolidación del himno en tanto *música de todos* involucró relaciones entre músicos y políticos que dieron lugar a unos *paisajes sonoros*, relaciones que durante el siglo XIX beneficiaron a los primeros. A principios del siglo XX las transformaciones en los equilibrios de poder que vinculaban a ambas figuraciones se transformó a favor del estado, permitiéndole, entre otras cosas, comenzar a crear sus propios símbolos, sus *forma de ver* [Scott, 1998] y también de *escuchar*.

James C. Scott emplea la noción "ver como el estado"[Scott, 1998] inspirado en la noción de *metacapitales* de Bourdieu [Bourdieu, 2002] para hablar de los modos de representación que crea el Estado en pos de racionalizar su territorio y sus recursos. Estos modos de representación toman la forma de mapas que permiten resaltar aquello que interesa administrar y modificar. Al observar cómo a través de una pieza comienzan a articularse sensibilidades, disposiciones y esquemas de pensamiento, se propone la noción de *formas de escuchar* que, al igual que las formas de ver, aluden recursos –sonoros, sean musicales o no– que el estado resalta para “extraer” el reconocimiento de sus ciudadanos a través de la identificación de ciertos sonidos como “suyos”.

A la identificación de sonidos como “nacionales” y “mexicanos” subyace un proceso de construcción de metacapitales y de imposición de esquemas de pensamiento y escucha

⁴En jerga sistémica, la *resonancia* remite al impacto que determinadas comunicaciones provenientes de un subsistema son aprehendidas por otros y asumidos como parte de su propia lógica operativa. [Basabe Serrano, 2005, 199-200].

que legitiman un proyecto político y movilizan disposiciones de conformidad con ellos. A diferencia de un *paisaje sonoro* que siempre es producto de un proceso no planeado, una *forma de escuchar* implica un equilibrio de poder entre política y arte que favorece a aquella y le da la posibilidad de establecer cierta direccionalidad sobre el proceso social[Elias, 1999, 85-120]. Sin embargo, como ya se mencionó anteriormente, este dominio no supone determinación, pues el arte, en tanto figuración siempre participa de ese equilibrio.

Estas *formas de ver/escuchar*, propias de los Estados Modernos se vinculan la formación de los monopolios de la fiscalización y la violencia legítima. El segundo apartado del presente capítulo está dedicado exponer los elementos que articulan esta *forma de ver* así como su materialización en *paisajes* específicos que proveen de símbolos con los cuales se relacionará el Himno Nacional Mexicano.

El capítulo anterior concluyó con la consolidación del proyecto pedagógico del Conservatorio Nacional de Música encabezado por Manuel M. Ponce. Uno de los principales elementos que distinguen el trabajo de estos autores con respecto al proyecto de la Sociedad Filarmónica fue su interés por definir lo nacional a partir de los debates relacionados con la definición de lo “popular”. En consecuencia, la importancia de su trabajo para la trayectoria social del Himno Nacional Mexicano no radicó , en ofrecer una composición académica que cumpliera con los requisitos de una marcha “verdaderamente nacional”⁵ (es decir, compuesta por un mexicano bajo el canon europeo), sino por establecer las coordenadas a partir de las cuales se identificaría la música nacional: esta no se cifró en una composición, se multiplicó y ordeno dentro de un esquema de composición sobre la cual resaltaría el himno. La importancia del Conservatorio radicó en haber construido las coordenadas dentro de las cuales sería posicionado el himno de Nunó.

Para que esto sucediera, los *equilibrios de poder* que se habían establecido en la primera etapa del Conservatorio tuvieron que transformarse en en un sentido opuesto al de la *diferenciación* para dar lugar a categorías de pensamiento que ya venían articulando el horizonte de sentido en otros ámbitos como la literatura, la pintura, la fotografía o el

⁵Como sucedió con la *Marcha Zaragoza*.

cine.

Entre 1811 y 1904 fueron compuestas múltiples marchas e himnos que formaron parte de la nueva liturgia de estado: coronación de emperadores, celebración y denuncia de proyectos políticos, entradas triunfales de ejércitos y figuras públicas, etc. De entre todas ellas, las marchas e himnos nacionales se caracterizaron por tener como tema – y celebrar– la formación de un nuevo cuerpo político y entre estas el Himno Nacional Mexicano de Bocanegra sobresale por tomar como objeto de celebración a una realidad más amplia que la vida y hazañas de un individuo: la patria⁶.

Esto no es casualidad: la *patria* será, dentro y fuera de la actividad musical, uno de los baremos a partir del cual se evaluará la relevancia de los esfuerzos por consolidar al nuevo estado, pero no será el único. Como parte de esa liturgia, el himno nacional representó una fracción de un proyecto pedagógico más amplio que se articuló con otros símbolos y rituales orientados a generar una creencia en el estado y en su proyecto político.

6.1. Educación: *metacapitales, patria y nación*

A diferencia de otras variables características del *modelo clásico* el Estado Nación resulta fundamental para la comprensión del himno pues su consolidación posibilita dos fenómenos: la aparición de monopolios y el incremento de la diferenciación funcional. En su definición clásica, el Estado Moderno se entiende como orden jurídico y administrativo que ejerce una coacción “legítima” sobre un territorio determinado⁷. Norbert Elias retoma esta definición weberiana del estado para agregar que su consolidación resulta

⁶Si bien el poema de Bocanegra tiene alusiones a Iturbide y a Santa Anna, estas son mínimas en comparación con otras composiciones; la mayor parte del texto hace alusión a la defensa del territorio y el cultivo de las virtudes del ciudadano. Son precisamente las referencias que fueron eliminadas como consecuencia del enfrentamiento entre liberales y conservadores por definir a los padres de la patria [Corona Berkin, 2016].

⁷Caracteriza hoy formalmente al estado el ser un orden jurídico y administrativo –cuyos preceptos pueden variarse– por el que se orienta la actividad –“acción de la asociación”– del cuadro administrativo (a su vez regulada por preceptos estatuidos) y el cual pretende validez no sólo frente a los miembros de la asociación –que pertenecen a ella esencialmente por nacimiento– sino también respecto de toda acción ejecutada en el territorio a que se extiende la dominación (o sea, en cuanto “instituto territorial”). Es, además, característico: el que hoy sólo exista coacción “legítima” en tanto que el orden estatal la permita o prescriba (por ejemplo, este orden deja al padre “poder disciplinario”; un resto de lo que fue en su tiempo potestad propia del señor de la casa, que disponía de la vida de hijos y esclavos). Este carácter *monopólico* del poder estatal es una característica tan esencia de la situación actual como lo es su carácter de *instituto racional* y de *empresa continuada* [Weber, 2002, 45].

fundamental para la emergencia de un proceso civilizatorio, en otras palabras, de modelos de conducta que originan fuertes mecanismos de autoacción [Elias, 1994a, 10-11].

Pierre Bourdieu también retoma la definición ofrecida por Weber para añadir a los monopolios de la administración y la violencia otro monopolio, compuesto por el monopolio sobre los medios de orientación. Para Bourdieu:

La concentración de fuerzas armadas y de recursos financieros necesarios para mantenerlas es inviable sin la concentración de un capital simbólico de reconocimiento, de legitimidad. Es imprescindible que el cuerpo de los agentes encargados del cobro del impuesto, y capaces de llevarlo a cabo sin desviarlo en beneficio propio, y los métodos de gobierno y de gestión que despliega –contabilidad, archivo, vista judicial de litigios, actas de procedimiento, control de las actuaciones, etc.– estén capacitados para ser conocidos y reconocidos como legítimos, que se los «identifique fácilmente con la persona, con la dignidad del poder» [...] y también que los meros contribuyentes estén capacitados para «reconocer los uniformes de los guardas, los rótulos de las garitas» [Bourdieu, 2002, 103].

La relevancia de este planteamiento se encuentra en su definición del estado no solo como monopolio administrativo y de la violencia legítima, sino de los medios de orientación que le proveen legitimidad:

La concentración del capital económico ligada a la instauración de una fiscalidad unificada va pareja con la concentración del *capital informacional* (del que el capital cultural es una dimensión) que a su vez va acompañada de la unificación del mercado cultural [...] El Estado concentra la información, la trata y la redistribuye. Y sobre todo lleva a cabo una *unificación teórica*. Al situarse en la perspectiva del Todo, de la sociedad en su conjunto, es responsable de todas las operaciones de totalización, especialmente mediante el censo y la *estadística* o mediante la contabilidad nacional, y de *objetivación*, mediante la cartografía, representación unitaria, desde arriba, del espacio o,

sencillamente, mediante la escritura, instrumento de acumulación del conocimiento (por ejemplo con los archivos) y de la *codificación* como unificación cognitiva que implica una centralización y una monopolización en beneficio de los instruidos o de los letrados [...]

el Estado moldea las *estructuras mentales* e impone principios de visión y de división comunes, formas de pensamiento que son para el pensamiento cultivado lo que las formas primitivas de clasificación descritas por Durkheim y Mauss son para el «pensamiento salvaje», contribuyendo con ello a elaborar lo que se designa comúnmente como la identidad nacional [...]. La creación de la sociedad nacional va pareja con la afirmación de la educabilidad universal: como todos los individuos son iguales ante la ley, el Estado tiene la obligación de convertirlos en ciudadanos, dotados de los medios culturales para ejercer activamente sus derechos cívicos [Bourdieu, 2002, 105-106].

Los himnos nacionales emergen dentro del proceso de formación de los estados modernos y participan de la construcción de una religión cívica; estas composiciones representan solo una pequeña parte de esa cultura unificada compuesta de cartografías, códigos lingüísticos y métricos, pero también de códigos musicales que articulan los “presupuestos fundamentales de la imagen (nacional) de uno mismo” [106], presupuestos que articulan *formas de ver* y también *formas de escuchar*.

6.1.1. El Estado y la formación de *metacapitales*

La consolidación de un mecanismo *exoeducativo* [Gellner, 1988, 49] encargado de crear, legitimar y difundir los símbolos y esquemas de pensamiento necesarios para la reproducción del orden social que el nuevo Estado es fundamental para garantizar la educabilidad universal de la que habla Bourdieu. Mientras los conflictos políticos entre liberales y conservadores continuaban sin resolverse en favor de uno u otro bando no era posible establecer las condiciones para la emergencia de un modelo *exoeducativo* capaz de generar dicho *metacapital*, pues las disposiciones legales, la escasez de recursos

económicos, entre otros factores, dificultaban la consolidación de un modelo que rebasara la coyuntura política.

Tiempo antes de que estallara la Independencia las Reformas Borbónicas se habían propuesto modificar el aislamiento y la autonomía de la población de la Nueva España a partir de reglamentos que buscaban transformar diversos ámbitos en pos de una “nueva dinámica integradora y racionalizadora del espacio”: reorganización territorial, ampliación de mercados y difusión de esquemas de pensamiento científico y religioso estaban dentro de la mira de dichas reformas. Las transformaciones culturales acontecidas en Francia e Inglaterra presionaban a la Corona plantearse estos problemas y las Reformas Borbónicas representaron el andamiaje a partir del cual se construiría el nuevo modelo de gobierno [Connaughton, 2015, 39].

Sin embargo, la lucha de Independencia exacerbó el aislamiento de las comunidades, dificultando no solo la integración del territorio y la población, sino la implementación de esquemas de pensamiento orientados a la construcción del nacionalismo. Las disputas entre liberales y conservadores giraban principalmente en torno a la definición de criterios de integración del territorio y las instituciones responsables de administrarlo: una república que reconoce ciertos derechos a sus ciudadanos o una monarquía cuyas Cortes ejercían la soberanía a nombre del pueblo [Argudín, 2014, 102].

Aún cuando la división de los liberales entre radicales y moderados respondió a una preocupación por la importancia de la educación para el ejercicio de las libertades políticas⁸, el sentido de urgencia que despertaron las disputas armadas –motivadas entre otras cosas, por la disputa entre educación laica y religiosa– postergó el interés por construir ese modelo *exoeducativo*, dificultando con ello la consolidación de un monopolio sobre la producción de los esquemas de pensamiento por parte del Estado.

La necesidad de definir una cultura “oficial” no arranca con el siglo XIX. Durante el siglo XVIII la Nueva España experimentó la influencia cultural de otros países, sobre

⁸Otro factor que limita la emergencia de una ciudadanía y una democracia como la que conocemos actualmente radica en que el voto estaba restringido, aún para los liberales, por criterios de propiedad e ingresos. Este voto es definido como *censitario*, es decir, un voto restringido a los propietarios, únicos que poseen bienes “resultado de su esfuerzo individual, que por su ingreso era independiente y que por su ingreso era independiente y que por su educación contaba con un juicio centrado”, [Argudín, 2014, 110, 112].

todo de Italia y Francia [34], llegando a afectar las creencias de los creyentes:

Los múltiples cambios que se auspiciaban, desde la mayor integración de la población indígena, su castellanización y su fiscalización a favor de las arcas reales, su creciente incorporación a la Real y Pontificia Universidad y el Colegio Seminario Conciliar de México, hasta el relajamiento de la censura inquisitorial, la introducción de nuevos colegios como el de Minería (1792), la reforma de los estudios a nivel primario y superior, la aparición del periodismo moderno [...] marcaban pautas de novedad para la conducta de los vasallos [Connaughton, 2015, 36].

A partir de estas transformaciones los criollos comenzaron a participar cada vez más de en los proyectos educativos y los métodos de aprendizaje. Esta participación también dio lugar a tempranos esfuerzos periodísticos con fines identitarios que pretendían “defender la historia y las bondades de la Nueva España” como el de José Antonio Alzate, que en 1791 publicó en la *Gaceta de Literatura* una “Descripción de las antigüedades de Xochicalco” en donde criticó a quienes repudiaban sin conocimiento, las antiguas costumbres de los mexicanos [37].

La importancia de las Reformas Borbónicas para el movimiento de Independencia radicó en que buscaron ser el principio de transformación cultural y a la vez administrativa, no solo de la Nueva España, sino de la Corona misma:

Los ejes habituales para la inclusión de las personas en el discurso del nuevo proyecto sociopolítico fueron las pastorales episcopales y los sermones domingueros en cuya nueva prédica se aconsejaba la virtud como medida de valor personal, la moralización de la conducta, un empeño mayor en el trabajo, y un rechazo al ocio y al vicio como contrarios a los deseos de Dios, así como antagónicos a las necesidades de la sociedad, el bienestar de las familias y las personas. También se promovió la proliferación de escuelas parroquiales para elevar el conocimiento elemental de la población en materia de fe mediante la alfabetización. Para principios del siglo XIX 26 % de

los pueblos de indios de la Nueva España tenía estas escuelas de primeras letras, financiadas con recursos locales, con maestros laicos y más dependientes de los funcionarios reales que de los curas. Empleando el catecismo religioso, la cartilla para la alfabetización y el catón de enseñanzas de moral y buena conducta, el maestro fomentaba un adelanto cultural incluyente que podía abarcar la aritmética y favorecía claramente la castellanización [Connaughton, 2015, 32].

Estas reformas asumían que a través de la educación se podía obtener una transformación de los individuos, de sus conductas y sus valores, ambos en favor del reconocimiento e identificación con la corona española. Durante el siglo XIX, esta función antes desempeñada por la iglesia fue disputada por parte de las facciones liberales y conservadoras: entre 1822 y 1859 hubo múltiples proyectos orientados a definir los criterios y centros de enseñanza estatales.

A partir de los años veinte se registró una notable labor educativa en el país que consistió, entre otras cosas en:

La implementación de catecismos políticos, escuelas lancasterianas de ayuda mutua y materias innovadoras, cierto reformismo religioso orientado a lo útil, lo moderno, y nuevas fronteras del conocimiento. Se hicieron esfuerzos en el gobierno federal y en diversos estados por fomentar la educación primaria. Retomando instituciones virreinales y lanzando iniciativas para su superación y proliferación, varios estados -como Michoacán, Puebla y Guanajuato- lograron instituir escuelas médicas para 1830 e hicieron esfuerzos para nombrar a las parteras [Connaughton, 2015, 55].

Como ministro de Instrucción Pública Lucas Alamán fundó la Compañía Lancasteriana en 1822; esta compañía tuvo como propósito educar a niños pobres de la Ciudad de México y en años posteriores el esfuerzo se replicó en otros estados de la república, aunque todas ellas cerraron por falta de alumnos [Argudín, 2015, 73]. Ese mismo año se retomó una propuesta de 1817 para fundar un colegio militar que vinculara la educación marcial al estudio de las ciencias y las novedades tecnológicas [55].

En 1823 se propuso introducir en el Colegio de San Ildefonso materias como gramática castellana, política institucional y economía política, se propuso disminuir la enseñanza del latín así como evitar la memorización. Ese mismo año se creó en la Ciudad de México un Instituto Nacional de Ciencias, Literatura y Artes “con la intención de promover un plan integral y centralizado para educación en el país independiente” y se produjo un *Proyecto de reglamento general de Instrucción Pública* que “pretendió instaurar un sistema de educación gratuito bajo una Dirección General dependiente del Congreso” [55]. Al año siguiente se estableció en la Constitución de 1824:

Que en la capital de cada estado debía fundarse un Instituto Literario para la enseñanza de todos los ramos de la instrucción pública [estos institutos] Fueron islas que quedaron fuera del dominio que la iglesia ejercía sobre la educación superior, de modo que alumnos y catedráticos tuvieron acceso a fuentes documentales, libros y teorías antes restringidos, en particular conocieron el liberalismo y el utilitarismo [. . .] Por este mismo motivo el desarrollo de estas instituciones quedó sujeto a los vaivenes políticos [Argudín, 2015, 82].

Durante toda esa década se buscó instalar “gabinetes de lectura” o bibliotecas públicas así como comprar libros actualizados. En 1830 se fundó la Dirección de Instrucción Pública y algunos institutos literarios en el país [Connaughton, 2015, 56]. Ese mismo año, los federalistas, con Valentín Gómez Farías y José María Luis Mora a la cabeza dispusieron de las propiedades eclesiásticas para recaudar fondos y pagar la deuda. Esta decisión tuvo un impacto en la educación pues las universidades se encontraban bajo la jurisdicción de la iglesia. En el mismo año Lucas Alamán buscó regular la enseñanza en las universidades, agrupándolas de la siguiente manera: ciencias eclesiásticas; derecho, política y literatura clásica; ciencias físicas y naturales [Connaughton, 2015, 56].

En el periodo 1833-1834, Valentín Gómez Farías suprimió la universidad por considerar “que era una corporación cerrada y tradicionalista cuyos estudios se regían por la escolástica” [Argudín, 2014, 112, 131]. En ese mismo periodo se puso en marcha el primer plan integral para organizar la enseñanza con la creación de la Dirección General

de Instrucción Pública [Argudín, 2015, 73]. Sin embargo, con el cambio de gobierno, la nueva reforma educativa de 1834 permitió la reapertura de los antiguos colegios virreinales y la Universidad fue la única institución autorizada para reconocer los grados de bachiller, licenciado y doctor [74].

Para 1842 el gobierno reconoció la labor de la Compañía Lancasteriana dejándola a cargo de la Dirección General de Instrucción Primaria, y puso en marcha un proceso de centralización educativa a partir del uso de un manual para maestros único y obligatorio. Un año después, en 1843, se ensayó otra reforma que se distinguió de la anterior porque buscó que la enseñanza ofreciera mayores conocimientos prácticos con el fin de desarrollar las riquezas nacionales. Bajo esta reforma se creó la Escuela de Agricultura, se dio la reforma del plan de estudios del Colegio de Minería y la fundación de la Escuela de Artes y Oficios para formar obreros calificados [74].

Durante la presidencia de Antonio López de Santa Anna se dio continuidad al proyecto desarrollado por el régimen centralista: se estableció una escuela práctica de Minas, el Colegio Nacional de Agricultura y de Veterinaria y también se restableció la Compañía de Jesús y su facultad para abrir colegios. En 1854 se da a conocer un plan general de enseñanza [74].

No fue hasta julio de 1859, con Benito Juárez como presidente, que se consideró extender la enseñanza básica gratuita reconociendo en esta “el más seguro medio de hacer imposibles los abusos de poder”. Una vez restaurada la república en 1867, el Estado pudo formular una política educativa y desarrollarla de manera consistente [75] reflejándose, entre otras cosas, en el incremento del número de escuelas primarias y secundarias de 2,424 en 1857 a 8,103 en 1874; además, se fundó la Escuela Nacional Preparatoria en 1868, considerada el eje de la modernización educativa [Argudín, 2014, 138].

A pesar de los esfuerzos contemplados por estas disposiciones, las condiciones educativas de la población complicaban aún más la tarea de formar un aparato exoeducativo: durante ese periodo el analfabetismo alcanzaba al 80 % de la población y el dominio de la cultura oral era incuestionable [71-72]. Dadas las circunstancias políticas dentro y fuera

del país, fueron otros los espacios dónde el sentido de identidad “protonacional” se fue cultivando. Uno de estos espacios lo ocupó la iglesia con la promoción de la religión católica. Otro espacio fue ocupado *polígrafos* y sus clubes literarios y un último, pero no menos importante, por la milicia.

En medio de esta disputa por definir el perfil del modelo exoeducativo estuvieron los principios de identificación que orientarían la práctica pedagógica: patria o nación. Estas categorías resultan fundamentales para entender la forma y el contenido de los símbolos de estado durante el siglo XIX. El peso de ambas categorías será de tal magnitud que rebasará los límites de la práctica política y tendrá “resonancia” en las actividades artísticas durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX.

6.1.2. La semántica de la independencia: ¿patria o nación?

Los conceptos de patria y nación atravesaron los proyectos ideológicos y educativos abanderados por liberales y conservadores, fueron tomando forma conforme se desarrollaron los conflictos entre ambos y comenzaron a inclinarse a favor del polisémico concepto de *nación* durante la República Restaurada, adquiriendo estabilidad a inicios del siglo XX, durante la etapa final del porfiriato y comienzos del periodo posrevolucionario.

La consumación de la Independencia representó la materialización de la voluntad de ruptura con el antiguo régimen aunque no significó *ipso facto* un consenso en torno a la definición de un modelo de organización sociopolítico. Sin embargo, un elemento que unificó a liberales y conservadores fue el reconocimiento de que México era un Estado territorialmente definido con una soberanía propia.

Así, la *patria* apareció en un primer momento como uno de esos modernos símbolos, seculares, de identificación colectiva que además presentaba la ventaja de remitir a una realidad “inmediata y corporizable en el entorno de lo conocido”:

Esa carga revolucionaria de la idea de patria como sinónimo de libertad de todo despotismo, consolidada por la Revolución francesa, se incorporó a la idea tradicional de patria como la tierra natal y, en ese doble sentido fue instrumentalizada tanto por el discurso independentista hispanoamericano

[...] En nombre de esa patria que es sinónimo de libertad irían forjando los americanos la ruptura del vínculo político con el gobierno central de la monarquía castellana [Quijada, 2003, 290-292].

A diferencia de la *patria*, que remite a este sentido de pertinencia territorial, el concepto de *nación* posee una carga polisémica que no se consolida como eje rector de los símbolos de estado sino hasta finales del siglo XIX.

A diferencia de la definición unívoca de “patria”, el de nación presenta tres acepciones: (1) la cultural, que designa la individualidad de los distintos grupos étnicos que convivían bajo un gobierno común; (2) la territorial, que en la tradición española se vincula con la idea de patria antes definida, como una población asociada a un territorio; y (3) la institucional, que remite a un nombre colectivo de un pueblo grande. [Quijada, 2003, 293].

El seguimiento histórico de ambos conceptos a lo largo del siglo XIX permite observar el grado de “resonancia” que tuvieron en los ámbitos de la creación artística: así, mientras en la creación literaria la búsqueda de una identidad que rompiera con la herencia española apareció a finales del siglo XVIII y adquirió una mayor fuerza con la aparición de los polígrafos y los clubes literarios durante la primera mitad del siglo XIX, la urgencia de esta búsqueda se hizo presente casi un siglo después, con Manuel M. Ponce a la cabeza del Conservatorio Nacional de Música. Esto se debe en gran medida al alto grado de autonomía que caracterizó al ámbito de la creación musical en la segunda mitad del siglo XIX, que la mantenía impermeable a las demandas políticas de la época.

Para que ello fuera posible, los equilibrios de poder establecidos entre la creación musical y la política de estado tuvieron que transformarse a favor de esta última, de tal manera que los criterios de composición musical estuvieran orientados hacia la creación de unos símbolos que fueran compatibles con una *forma de escuchar*. Esta transformación de los equilibrios permitieron que las demandas políticas resonaran en los principios de organización artística. El Conservatorio Nacional de Música bajo la batuta de Ponce representó el espacio institucionalizado de una organización artística sensible a los problemas nacionales. Además, se precisó de la consolidación de un proyecto *exoeducativo*

que tuviera a la *nación* como principio constructor de *paisajes* sobre “lo mexicano”. Bajo estas condiciones, el estado ya no dependía de la aprobación de un público, sino de la atención de unos ciudadanos en proceso de formación.

Teniendo esta diferencia presente, los términos usados por el Ministro de Fomento, Miguel Lerdo de Tejada, en la convocatoria publicada en 1853 ilustran el sentido de la búsqueda por un símbolo de estado: exhibir ruptura frente a la corona española enfatizando libertad frente a la misma. La impronta nacionalista, entendida como realidad cultural, llegaría mucho después con el desarrollo de procesos que rebasan las intenciones originales de la convocatoria.

Para que el himno fuera capaz de consolidarse como un himno “verdaderamente nacional”, como *música de todos*, fue preciso que estableciera una nueva relación entre el concepto de nación, las figuraciones y los paisajes. Solo así la composición estrenada de Nunó pudo adquirir una nueva función y un nuevo sentido. EN otras palabras, abandonar su origen operístico. Sin la consideración de las relaciones que el Himno Nacional Mexicano establece con otro tipo de construcciones simbólicas orientadas por la misma finalidad –consolidar la relación cultura-aparato de estado– resulta complicado entender cómo una composición puede estar en condiciones de atribuir expectativas de rol, habilitarse como práctica performativa y adjudicarse la condición de “símbolo de todos” después de haber sido proscrita casi inmediatamente después de su estreno.

Para comprender la relevancia de ese otro tipo de construcciones, identificadas bajo el término *paisajes* se expondrán algunos elementos que permiten definirlo y comprender su importancia en la génesis de una *forma de ver* del Estado, forma con la que el Himno se relacionará dentro de un nuevo equilibrio de poder entre arte y política.

6.2. Formas de ver y escuchar

En la introducción al presente trabajo se habló de la importancia de los *paisajes sonoros* para la trayectoria social del Himno y su constitución como *música de todos*, esto es, como una composición cuya representatividad supone un olvido de su origen musical y un distanciamiento de las disputas por el buen gusto, características de los juegos artísticos.

En el caso del himno estas disputas se caracterizaron por un equilibrio de poder que articulaba a compañías (de ópera, zarzuela, etc.), públicos y aparatos de estado. Conforme se fueron consolidando los monopolios que definen al estado, este equilibrio se fue transformando hasta desplazar al público de la construcción de un símbolo musical de estado, dando lugar no a un *paisaje sonoro*, sino a una *forma de escuchar*. La diferencia fundamental entre los *paisajes sonoros* que colman el espacio durante el siglo XIX y principios del veinte y esta nueva *forma de escuchar* radica en que ésta es producto de una intervención estatal en la generación de sensibilidades y esquemas de clasificación posible gracias a la consolidación de su monopolio sobre la violencia legítima y la administración.

A lo largo de la presente investigación se ha hecho referencia a diversos movimientos paisajistas que se oponían, en lo general, a un romanticismo que observaba un pasado colmado de culturas gloriosas del cual se podría extraer un principio de identidad y unidad políticas. Durante buena parte del siglo XIX el paisajismo se presentó como una mirada enfocada en retratar las características distintivas de México: la poesía, la literatura, la pintura y el cine tenían como propósito aprehender las costumbres, hábitos, apariencia y valores de los habitantes de México⁹.

Durante ese mismo periodo también se elaboraron otra serie de *paisajes*, que buscaron contribuir la construcción de México como estado independiente. Estos no permanecieron ajenos a los proyectos *exoeducativos* ni a la participación directa del estado en su elaboración, pero a diferencia de los paisajes que se desarrollaron en las artes –lo que no supone que permanezcan ajenas a cuestiones políticas– estos se vinculan directamente con la actividad esta tal y por lo tanto sería mejor referirse a ellos como *formas de ver*

⁹Ver capítulos 4 y 5.

a partir de las cuales el estado simplifica un ámbito de la realidad en pos de su racionalización y transformación. Por esta razón son algo más que mapas pues, respaldados por el poder que le otorgan sus monopolios de la violencia física y el fisco, son capaces de rehacer lo que ellos representan en dichos mapas [Scott, 1998, 3]¹⁰.

Estas *formas de ver* encarnan dos ejemplos de la consolidación de un monopolio de la representación simbólica por parte del estado, elaboraciones tempranas de *metacapitales* y esquemas de representación que, con la fuerza del estado, garantizan la reproducción de las condiciones sociales establecidas por el mismo. Estos paisajes no permanecen ajenos a los conceptos de *patria* y *nación* expuestos en la sección anterior y cada uno enfatiza ya una cuestión territorial, una administrativa o una cultural.

6.2.1. Cartografías y mapas: unidad territorial y diferencia cultural

El Instituto Nacional de Geografía y Estadística fue creado en 1833 por el entonces presidente Valentín Gómez Farías bajo la convicción de que la producción y acumulación de información geográfica y estadística era fundamental para el desarrollo nacional. Esto permitió al Instituto recibir financiamiento estatal, tanto de liberales como de conservadores, a pesar de las múltiples crisis políticas y económicas. En 1839 cambió su nombre a Comisión de Estadística Militar, a petición de Juan Nepomuceno Almonte como respuesta a una creciente necesidad de recolectar información geográfica y estadística conforme se acercaba la secesión de Texas. Diez años después adoptaría el nombre de Sociedad Mexicana y Estadística [Craib, 2004, 21-22].

Una vez que la institución regresó a ser Sociedad Mexicana, la milicia abandonó los puestos claves de la misma e intelectuales y científicos civiles comenzaron a ocupar un lugar importante en la producción de contenidos; en el *Boletín* de la Sociedad fueron publicados trabajos que versaban sobre temas de estadística, medidas de trayectos, estan-

¹⁰Estos paisajes se materializaron en los trabajos elaborados por la Sociedad Nacional de Geografía, encabezada por Antonio García Cubas, los mapas científicos del Instituto Nacional de Geografía a partir del año 1833 y la implementación del Sistema Métrico Decimal en el año de 1857 por el Ministerio de Fomento, responsable de emitir la convocatoria para componer el Himno Nacional Mexicano tres años antes.

darización de pesos y medidas, historia precolombina, colonial y contemporánea; lenguas indígenas, sitios arqueológicos y recomendaciones para su protección, todos orientados a la formación de un estado nación integral.

Dentro de esta organización el trabajo de Antonio García Cubas¹¹ como miembro honorario desde 1856, sobresalió por elaborar una serie de mapas sobre el territorio nacional o *cartas*, que conjugaban representaciones visibles sobre el territorio (su forma y fronteras) con imágenes que retrataban las diferencias culturales que caracterizaban a su población, así como ejemplos de la herencia cultural que caracterizó a las mismas, principalmente arquitectónicas. La importancia su trabajo radica en el tipo de relación que estableció entre historia y geografía, logrando hacer de México una entidad coherente, un estado nación por derecho propio [Craib, 2004, 31].

Para entender la importancia del trabajo de García Cubas es necesario entender que, a diferencia los modelos de organización política premodernos [Bayly, 2010], en los estados modernos la definición de límites territoriales adquirió cada vez más importancia para su consolidación. De acuerdo con el propio García Cubas el hecho de que México y Estados Unidos estuvieran divididos solo por una línea matemática (y no por un canal como en el caso de Francia e Inglaterra) representaba un problema mayúsculo. Esta situación planteaba con urgencia la necesidad de contar con unos medios de orientación que posibilitaran la defensa del territorio y su administración.

Es importante no perder de vista el contexto inmediato de producción de su trabajo cartográfico: los años de 1847-1848, en los que continuaban las amenazas e invasiones por parte de norteamericanos y franceses una vez perdida más de la mitad del territorio nacional. El mapa de la Sociedad fue publicado en 1850 e incluía:

Una nutrida información estadística y tablas comparativas, incluía una elaboración visual del territorio perdido en el Tratado Guadalupe Hidalgo, así como la demarcación de los nuevos límites territoriales entre México y Estados Unidos. Reflejo de una creciente primacía de lo visual en el siglo dieci-

¹¹La importancia de García Cubas rebasa el ámbito cartográfico y se extiende a la vida cultural del país. Él formó parte de las tertulias que dieron lugar a la Sociedad Filarmónica Mexicana fue el responsable de diversas reseñas sobre la vida musical del México decimonónico [Maya, 2014].

nueve, la imagen trajo una expresión de amargura del General Santa Anna, quién por primera vez pudo tener una visión de la magnitud del territorio que México había perdido [Craib, 2004, 26, la traducción es propia].

No fue hasta 1857 que Antonio García Cubas obtuvo reconocimiento dentro de los círculos del gobierno y en sociedad con su *Carta General*, el mapa más conocido de México durante la década siguiente. Un año después esta carta sufriría ligeras modificaciones para su *Atlas Geográfico, estadístico e histórico de la República Mexicana* [29] pues ahora no solo servía a los propósitos perseguidos por el régimen liberal en ascenso (colonización, desarrollo capitalista, desamortización de bienes de la iglesia), sino que representaba una emergente sensibilidad nacionalista que emergió de la guerra entre México y Estados Unidos:

Sus mapas y atlas eran genealogías del territorio, narrando una especie de historia de la propiedad en la cual la existencia histórica del estado-nación fue tomada como dada y la historia de su territorio fue simplemente contada. De ahí su inclusión en el atlas de una larga genealogía política que remontó los orígenes político-históricos del México contemporáneo hasta por lo menos el siglo VII y el reino de los toltecas. [25, la traducción es propia].

Los mapas de Antonio García Cubas representaron un periodo de transición entre la indiferencia que se manifestaba hacia la herencia indígena en la década de 1830 y la “indigemanía” que comienza a formarse en las décadas de 1850 y 1860 [35-36]: estos articulaban imágenes de la naturaleza, piezas arqueológicas y representaciones de la herencia cultural de pueblos como el maya, los tarascos o los zapotecas, resaltando sus glorias pasadas pero no su existencia actual.



Figura 6.1: Carta Histórica y Arqueológica, 1855

Esta *Carta* exhibe la creciente importancia de los límites territoriales y la heterogeneidad cultural que habita esos territorios. Si los mapas de García Cubas comenzaron a mostrar un interés por definir una herencia cultural, estos no apuntaron a establecerla como principio de una cultura nacional: en los cuadros de estas *cartas* aparece el indígena como “problema”, no como raíz¹². Sin embargo sus trabajos exhiben la conciencia de que en el territorio existe más de una nación, entendida ésta en su acepción cultural.

Si la independencia supuso una separación no solo administrativa, sino también territorial, era preciso que sus límites se hicieran visibles para saber bien a bien qué se buscaba defender frente al extranjero:

Un mapa nacional tenía tanto de iconografía como de poder instrumental. En primer lugar, un mapa nacional cumplía la función básica de definir un espacio limitado en el que la recién emergida élite post-imperial podría pretender afirmar su poder, confirmar su continuidad y legitimar sus dere-

¹²Problema al cual los liberales y conservadores ofrecieron soluciones por igual que van desde la abolición de la posesión comunal de tierras, pasando por su incorporación como ciudadanos nacionales, hasta su asimilación a través de la inmigración europea y el “blanqueamiento” [Craib, 2004, 37].



Figura 6.2: Carta Etnográfica, 1885

chos de gobernar y, de hecho, representar. Por otra parte, un mapa nacional afirmaba simbólicamente la realidad política de una entidad cuya existencia estaba cada vez más en suspensión, un Estado-nación mexicano unificado y soberano [24, la traducción es propia].

Las *cartas* de García Cubas ilustran la diferencia y la asocian a un pasado, sin que ello implique necesariamente la emergencia del concepto de *nación* asociada con una subsunción de las diferencias culturales y la consolidación de la categoría de “nación de ciudadanos” pues las condiciones dificultaban la consolidación de instituciones y leyes necesarias para ello [Quijada, 2003, 307]. Además, las imágenes de García Cubas presentaban ciertas limitaciones: estaban diseñados para el consumo burgués antes que para la consulta burocrática [Craib, 2004, 183].

Sus cartas no fueron producto de un trabajo de campo, sino la conjunción de mapas elaborados por otras dependencias a través de una *gratícula* que las integraba dentro de un modelo cartográfico más amplio. Esto implicó una falta de precisión científica en las *cartas* que terminó por acentuar su valor iconográfico en ese contexto de constan-

te inestabilidad política. Este énfasis en la *visualización* comenzará a transformarse a favor de una "simplificación estatal" [Scott, 1998] durante el porfiriato por una razón principal: la necesidad poner en funcionamiento los monopolios sobre la administración y la violencia capaz ordenar el territorio y sofocar las insurrecciones locales que aquella despertaba. Estas nuevas tareas supusieron transformaciones en las funciones y maneras de representar el territorio.

En este periodo se hizo necesario establecer un criterio de *precisión* a partir del cual se pudieran obtener medidas confiables del territorio, medidas que posibilitaran la ubicación de los asentamientos humanos, su inclusión en el catastro, su reorganización y el despliegue de tropas para sofocar las rebeliones que dichos cambios suponían.

Una vez que personajes como el presidente Porfirio Díaz o su ministro de Desarrollo, Vicente Riva Palacio reconocieron que la consolidación de las leyes, la defensa de la invasión extranjera y el desarrollo económico dependía de la exploración sistemática, la observación y el mapeo del país, es que se aprueba la creación de la Comisión Geográfico-Exploradora (CGE) la cual, a diferencia de las *cartas* elaboradas por García Cubas, desarrollaría su trabajo explorando el territorio auxiliado de herramientas y métodos de precisión.

El objetivo de la CGE era elaborar un mapa maestro de la República en una escala de 1:1000,000 y su trabajo consistió:

En proporcionar un marco uniforme en torno al cual comenzar a prever y codificar una matriz de información territorial; y establecería una plantilla cartográfica para conciliar disputas de tierras, nombres de lugares múltiples, incertidumbres topográficas y un estado generalizado y completo de anarquía cartográfica [131, la traducción es propia].

6.2.2. Sistema métrico: unidad territorial, cultural y administrativa

Si el desarrollo de la cartografía de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística con Antonio García Cubas a la cabeza y los posteriores trabajos de la Sociedad Geográfico-Exploradora vincularon una delimitación territorial y una narrativa con los propósitos de (1) de establecer fronteras y ubicar las diferencias culturales que lo habitan y (2) reordenar el territorio en función de un proyecto político, la introducción del Sistema Métrico Decimal sentó las bases de un medio para relacionar todas esas diferencias dentro del territorio

influyó en la consolidación de un principio de ordenación capaz de subsumir la heterogeneidad cultural que caracteriza al país: la idea de *nación* como unidad cultural, territorial y administrativa.

Las características de este sistema jugaron un papel importante en el proceso de conformación de esta idea abstracta de *nación* no porque la dotara de contenido, sino porque su puesta en práctica buscaba habilitar las relaciones entre aquella diversidad cultural. Si una *carta* se realizaba como tal en el énfasis que hacía de la particularidad histórica, el kilo o el metro se realizan en su grado de abstracción para referirse a diversas realidades empíricas:

El sistema métrico, a diferencia de muchos otros artefactos culturales que han adquirido dimensiones globales –como el calendario gregoriano, por ejemplo– ha sido completamente impermeable a cualquier tipo de adaptación. El sistema métrico es igual en Francia que en cualquier otra parte del mundo, no conoce nombres, usos o aplicaciones locales [Vera, 2007, 86].

En México el sistema métrico se adoptó en 1857 y el propósito de implementarlo en el territorio tenía la doble función de remediar los problemas causados por las numerosas pesas y medidas coloniales que dificultaban la integración económica, y de conectar a México al resto de los países americanos y europeos. [Vera, 2011, 184]. Su implementación compartió las mismas dificultades que la SGE: sus tareas se vieron interrumpidas una

y otra vez en desde 1857 hasta 1895 por conflictos intestinos y carencias presupuestales.

No obstante, a diferencia de los proyectos impulsados por la SGN y el INGE, que contaron con el respaldo –aunque no necesariamente con los recursos– de conservadores y liberales, el proyecto encabezado por el Ministerio de Fomento se encontraba fuertemente asociado al proyecto liberal:

El hecho de que la adopción del sistema métrico se realizara un mes después de que fuera promulgada la primera constitución liberal no es accidental. Como en el caso de muchos otros países, en México se decidió tomar el metro como patrón de medida después –o en medio– de un proceso de profundo cambio social y político.

Las afinidades entre el sistema métrico y el liberalismo no son pocas; por eso en muchas naciones los detractores del sistema métrico lo acusarán de ser el producto de una revolución contraria a la religión (la francesa) y por considerarlo un sistema “ateo”. No deja de ser llamativo entonces que en México el mismo grupo de “liberales puros” que impuso la supresión de los fueros eclesiásticos, que desamortizó las finanzas de corporaciones religiosas, que prohibió el cobro de obenciones parroquiales a la gente más pobre, que hizo obligatorio el registro civil y que amplió la igualdad civil ante la ley, el que decidiera introducir las medidas métricas en el país. Asemajándose a esto a los revolucionarios franceses, que sostenían que la igualdad de las medidas era parte del proyecto más amplio para lograr la igualdad entre los hombres, los liberales mexicanos pusieron manos a la obra en ambos terrenos de igualación [Vera, 2007, 89 y 91].

El primer contratiempo que enfrentó su implementación vino con la guerra civil entre liberales y conservadores: el 8 de julio de 1858 se suspendieron los efectos del decreto del 15 de marzo de 1857 que estableció la adopción del sistema métrico francés “sin otras modificaciones que las que exigen las circunstancias particulares del país” [87]. Tras el triunfo liberal en la guerra de los tres años se publicó en 1961 un nuevo decreto que hacía obligatorio el uso de dicho sistema en todos los actos oficiales [91]. La llegada

de Maximiliano no representó una amenaza a su continuidad, pues su administración refrendó el sistema métrico como el único patrón oficial y Juárez, una vez fusilado el emperador, insistió en los decretos para implantar el sistema métrico [92]. No fue sino hasta 1878, que dio inicio el primer mandato de Porfirio Díaz, que se retomaron los proyectos de implementación de la ley de pesos y medidas. Nuevas dificultades políticas hicieron que su implementación se emplazara en tres ocasiones: 1883, 1885 y 1888 [92].

Una de las razones por las que esta ley no se pudo poner en marcha tuvo que ver con la situación política del país: pérdida de territorio, estructuras políticas débiles, conflictos internos, arcas vacías, problemas en hacer cumplir la ley [93]. Otra razón tenía que ver con la instrucción sobre la utilidad y las ventajas del nuevo sistema; aquí el problema consistía en lograr familiarizar a la población sobre su uso, vigilar el cumplimiento de las leyes, importar instrumentos métricos y montar un aparato administrativo responsable de verificar los pesos y las medidas [94]. Este proyecto empezó a resolverse con políticas públicas de divulgación y la introducción de la enseñanza de sistema métrico en los planes de enseñanza de 1867, 1869, 1891 y 1986 [96]. Para que la metrificación fuese efectiva, se necesitó de la intervención de los estados porque solo ellos:

Han mostrado ser efectivos en animar, ayudar y –si es necesario– forzar a la población en general (y no sólo a ciertos grupos profesionales) a aprender y emplear las unidades métricas (esto es, *pensar* y *actuar* métricamente). La ciencia, el comercio y la industrialización no han podido lograr eso; y los legos, por su parte, nunca lo han hecho por sí mismos” [Vera, 2014, 56].

Pero la puesta en marcha de esta legislación de manera efectiva daría comienzo hasta 1895, periodo en el que el Estado comenzaba a contar con mejores finanzas y un monopolio de la violencia más estable en comparación con décadas anteriores [99]. El impulso que el grupo liberal dio al nuevo sistema métrico se basaba en la misma ideología que movilizaba los recursos de señalización en los mapas de la Sociedad Geográfico Exploradora: el sistema métrico era presentado como un producto científico y racional [105] que era usado por los “pueblos civilizados y por las potencias más ilustradas del mundo” [107]. Sin embargo, sus argumentos no lograban contagiar al grueso de su

población del entusiasmo por las promesas que encarnaba la adopción de este nuevo sistema; los sistemas de medición existentes podían cumplir las mismas funciones que el sistema métrico decimal

Entre las *cartas* de la SMGE, los mapas de la SGE y el sistema métrico decimal se puede observar un incremento del nivel de abstracción sobre lo que representan: las primeras exponen la unidad del territorio y la diferencia que lo habita; los segundos ordenan el espacio y sus irregularidades dentro de coordenadas que permiten la emergencia de un *mirada de estado* sobre asuntos centrales como la ordenación territorial, el cobro de impuestos y la ubicación de insurrecciones; por último los pesos y las medidas sirven de puente entre el territorio físico, su ordenamiento dentro de una administración y las diferencias culturales. Esta creciente abstracción conceptual coincide con el desarrollo de un concepto de *nación* que contempla unidad cultural, territorial y administrativa.

A pesar de que no posee referencias explícitas a una historia que justifique el etnosimbolismo de cualquier proyecto político, el nivel de abstracción que posee el sistema métrico es lo suficientemente alto para inclusive prescindir de estas circunstancias empíricas y dar pie a la construcción de una idea de *nación* e igualdad como la esgrimida por los liberales, mientras que las cartas, con un énfasis en el territorio se asocia más a las preocupaciones enmarcadas por el concepto de *patria* y no atiende la diferencia cultural, central para la implementación de sus políticas exoeducativas.

Estas representaciones no son las únicas, pero ilustran los cambios en las preocupaciones por fundamentar un orden político y consolidar un monopolio sobre los medios de orientación: mientras que en la primera mitad de siglo el territorio ocupó por igual al liberales y a conservadores, el problema de la igualdad comenzó a cobrar fuerza solo después de terminada la Guerra de Reforma y fue abordado por liberales. Cartas, mapas y sistemas de medidas son representaciones de formas “estatizadas de ver” [Scott, 1998] que forman parte de los *metacapitales* [Bourdieu, 2002].

En el ámbito musical la emergencia de una *forma de escuchar* propia del estado apareció mucho tiempo después de las cartografías y el sistema métrico francés. Esto

se puede explicar a partir de la influencia que tuvo la ópera en la construcción de una identidad en el México decimonónico y la *autonomía* con la que funcionó la creación musical durante la segunda mitad del siglo XIX: si la ópera italiana operaba efectivamente como *espejo idealizado*, lo que era preciso hacer era aproximarse a los modelos y valores civilizatorios representados por ella; cualquier localismo era sinónimo de barbarie. La identidad y particularidad del ser mexicano eran problemas ajenos para *República de la música*. Solo con la llegada de Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas al Conservatorio Nacional de Música, el interés por lo nacional se materializó en sus composiciones, inspiradas por la idea de lo “popular” que ellos mismos construyeron.

El capítulo anterior terminó con la exposición de una transformación en las relaciones de poder entre arte musical y política que permitieron la aparición de un criterio de composición *para* que contribuyó a la consolidación de un proyecto político nacionalista. Esta forma de *composición para* estuvo encabezado por Manuel M. Ponce, Carlos Chavez y Silvestre Revueltas, y su preocupación por definir un sonido *popular*; su trabajo dio pie a la construcción de una *forma de escuchar* que afectó la posición e importancia del Himno Nacional en el largo plazo. En la siguiente sección se expondrán algunos elementos que caracterizan a esta *forma de escuchar*, fundamentales en el rescate y revaloración del himno de González Bocanegra y Nunó Roca.

6.2.3. *Formas de escuchar: diferencia cultural y unidad nacional*

Entre el *paisaje sonoro* en su acepción clásica [Schafer, 1969, Cabrelles, 2006] y la definición que se le da en el presente trabajo existe una diferencia fundamental al contemplar la musicalidad como un elemento relevante en su definición. Omitir las composiciones musicales de un paisaje cierra las puertas a una investigación sobre esa música que habita la vida cotidiana, que genera una actitud natural hacia ella y por lo tanto articula criterios, principios de *escucha* capaces de evaluar e identificar estilos de composición sin necesidad de una formación académica.

Esta exclusión también niega la posibilidad de comprender los procesos de formación

del Estado no solo en la aparición de instituciones especializadas en su cultivo, sino en el reconocimiento y silenciamiento de géneros musicales, actividades asociadas con el peso que tengan los conceptos de *patria* y *nación*. No hay argumentos de peso en las definiciones iniciales de paisaje que imposibiliten la consideración de la música como un fenómeno que articula el paisaje sonoro, pues no son los sonidos en si mismos los que definen al paisaje, sino las relaciones que permiten que sea escuchado o, en el caso opuesto, silenciados.

La importancia y omnipresencia de la música en México, particularmente de la ópera durante el siglo XIX, se refleja en los esfuerzos dedicados a la creación de instituciones orientadas a su enseñanza y reproducción: en 1824 se fundó la Sociedad Filarmónica Mexicana; en 1825 se creó la Primera Escuela Profesional de Música; en 1835 apareció la Gran Sociedad Filarmónica; en 1866 la sociedad Filarmónica Mexicana y un año después el Conservatorio Nacional de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana; entre 1892 y 1902 funcionó la Sociedad Anónima de Conciertos y en 1928 se creó la Orquesta Sinfónica de México [Miranda, 2013, 15-22]:

El recuento de los esfuerzos realizados para dotar a la música de un marco institucional que permitiera su florecimiento, denota el afán de los mexicanos del siglo XIX por contar con una vida musical que reflejara fielmente los mejores anhelos y logros de la nación. En un sentido más amplio aquella sociedad de naciente país hizo suya la idea, vastamente difundida desde el siglo XVIII, de que la música contribuía a un bienestar social y que su cultivo implicaría siempre un mejor país [Miranda, 2013, 22-23].

A diferencia del sistema métrico, y más próxima al contenido de las *cartas* de García Cubas, la música se encuentra estrechamente relacionada con la identidad y la diferencia, situación que planteó estrategias para su registro. Como ya se expuso en el capítulo anterior, parte de las tareas del Conservatorio a inicios del siglo XX consistió en definir una metodología que permitiera articular un *corpus* de obras heterogéneo a partir de la re elaboración de lo que ellos identificaron como *música popular*. Sin embargo, en el caso del Himno Nacional Mexicano, entre su consolidación como música de todos y la

implementación del sistema métrico decimal no existe gran diferencia: ambos igualaron a los mexicanos dentro de un territorio y con respecto a un proyecto político.

Pero este problema no era exclusivo del Conservatorio ni consistía exclusivamente en el “blanqueamiento” de la música popular a través de metodologías europeas. Otras instituciones como las Misiones culturales o los musicólogos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia también se dieron a la misión de registrar otro tipo de composiciones y, en la realización de su labor, inventar otra tradición, la de la *música indígena*.

El tema de la nacionalidad llegó tardíamente al ámbito de la creación musical culta. Esto se explica en buena medida por el dominio de la ópera italiana durante la primera mitad de siglo XIX y la autonomía que esta posición le otorgaba en su relación con el estado y el público.

Si bien el regreso de la zarzuela en 1856 implicó la introducción de temas identitarios que hacían eco de realidades locales, no fue sino hasta la llegada del nacionalismo musical al Conservatorio que este tema comenzó a incidir en la emergencia de una *forma de escuchar*. Para que esto fuera posible se precisó no solo de un cambio en los *paisajes sonoros* (abandono de la ópera, auge de la zarzuela), sino de una transformación en los equilibrios de poder que permitieran que el problema de la nacionalidad *resonara* en la organización del Conservatorio.

La transformación de este equilibrio de poderes permitió pasar de unos *paisajes sonoros* contruidos a partir de las relaciones de interdependencia entre compañías, públicos y estado a una *forma de escuchar* que precisó únicamente del Estado para definir sus criterios de musicalidad y escucha. Capaz de crear sus propios símbolos y establecer una pedagogía en torno a los mismos, el estado pudo prescindir de las figuraciones especializadas en la composición musical y del público. El “nacionalismo musical” remite a esa transformación y queda ilustrado la figura 5.2.

En el México posrevolucionario existió un interés por documentar los orígenes de “lo mexicano” a partir de dos estrategias. La primera fue llevada a cabo por los compositores nacionalistas de 1915: Manuel M. Ponce, Carlos Chávez o Candelario Huizar como un esfuerzo por distanciarse de la apropiación irrestricta del canon europeo

[Alonso Bolaños, 2008, 36]. La segunda fue desarrollada dentro del proyecto cardenista con la creación de la Dirección de Misiones Culturales, encargadas de propagar las manifestaciones artísticas de las comunidades indígenas, llevándolas de gira al interior del país [43]. El estudio y recopilación de la música popular a cargo de folcloristas y estudiosos de la música mexicana [45] y la producción de colecciones fonográficas también fue otra de sus tareas [53].

El Estado no solo necesitó ver su territorio, sus recursos y su población, también preciso de escucharlo y para ello la labor de estas instituciones fue fundamental en la creación de esa forma de *escuchar* que permitió articular a las diversas naciones en una sola a partir del registro y el intercambio sonoro. Solo cuando el mariachi, el huapango, los corridos o los sones fueron construidos como *tradiciones* que lograron establecer una relación con un pasado adecuado al proyecto político [Hobsbawm, 2002, 8], el Himno Nacional Mexicano pudo escapar a su origen musical y establecerse como una composición indiferente a la diferencia cultural, pero pero no por ello menos capaz de representarla. Solo a condición de renunciar a esa “tradicción mexicana” el Himno Nacional Mexicano se encontró en condiciones de agrupar esas diferencias culturales, algo que el Sistema Métrico Decimal, también buscaba.

Entre el himno de 1854 compuesto por Bocanegra y Nunó y el de 1865 compuesto por Aniceto Ortega se interpone un cambio en los equilibrios de poder que apuntan hacia una diferenciación de la música frente a la política: el primero fue compuesto por dos funcionarios de estado (González Bocanegra, inspector de teatro y Nunó Roca, Director de Bandas de Guerra y Músicas), a solicitud de una institución de estado (el Ministerio de Fomento); el segundo fue creación de un intelectual que además formó parte de una agrupación con un alto grado de autonomía, la Sociedad Filarmónica Mexicana. A pesar de que cada uno es compuesto dentro de un equilibrio de poderes distinto, ambas composiciones siguen moviéndose en el espectro de la *patria*: el himno de Bocanegra y Nunó porque responde a una convocatoria que busca un “canto verdaderamente patriótico” en un contexto de pérdida territorial e invasiones; el de Aniceto Ortega, porque establece

que lo nacional se define a partir de la pertenencia a un territorio¹³.

Una transformación importante también aconteció entre el himno de 1854 y su versión definitiva de 1942 que no se ubica en el nivel textual (con la eliminación de las referencias personalistas del texto original) o musical (con la modificación de la partitura a una escala menor, la eliminación de las dos voces o los añadidos de *Marcha Granadera* que presenta la versión que hoy conocemos). La transformación se dió en dos niveles: (1) en el de las *relaciones* que el himno estableció con los *paisajes* visuales y sonoros y sus respectivas formas de ver y escuchar y (2), con las transformaciones conceptuales que llevan del concepto de *patria* al de *nación*.

La convocatoria publicada por el Ministerio de fomento, colonización, industria y comercio con la que inicia este capítulo articula, en un solo párrafo, los dos conceptos fundamentales para el desarrollo de un modelo ilustrado de organización sociopolítica: *patria* y *nación*. Ambos conceptos establecen las coordenadas sobre las cuales es preciso situar al himno no solo en este momento en que cumple con una solicitud de carácter “oficial” sino durante el periodo que abarcan los cuatro paisajes sonoros ya expuestos, a los que fue sometido¹⁴. La relevancia de remitir al contenido de la convocatoria se encuentra en la sinonimia de ambos términos en ese periodo; sin embargo, sus significados se irán diferenciado conforme avanza el siglo XIX. Durante los siglos XVII y XVIII cada uno de estos conceptos remite a tiempos y proyectos políticos distintos:

Es sabido que en el discurso de la Independencia, y en los sentimientos colectivos que ella movilizó, el término clave no fue tanto el de nación como

¹³Hay que recordar que una de las disputas principales de la Sociedad Filarmónica Mexicana se desarrolló en contra de la exclusión que sufrían los interpretes nacionales de los repertorios europeos; esto es importante. Esto es importante no perderlo de vista al momento de retomar las palabras con que se rechazan las composiciones de Nunó y Herz: “México no tiene una marcha verdadera y exclusivamente *nacional*, pues no tiene ese carácter la [marcha] de Herz ni el himno de Nunó” [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004, Jesús C. Romero]. El uso del término “nacional” bien puede estar asociado, en este contexto, con la definición de *patria* antes expuesto, referirse más al origen del compositor que a una identidad cultural. Así lo refleja la siguiente publicación “El conocido hasta hoy como el ‘Himno Nacional’ fue la obra de un filarmónico español llamado Jaime Nunó. Adquirió popularidad y se vulgarizó en tiempos del Imperio y por orden de Maximiliano. No puede, en consecuencia, ser ‘Himno Nacional’, porque ni su música ni su letra valen lo que debían valer y carecen del requisito de *nacionalidad*” [Castillo-Ríos, 2017, Diario *La Patria*, citado en pág. 45]. Además, la disputa de la Sociedad Filarmónica y la tardía aparición del nacionalismo mexicano permiten sustentar lo anterior. El comentario emitido en un diario de circulación nacional.

¹⁴La ópera italiana, la zarzuela, la “buena música” y el nacionalismo musical.

el de patria: esta última responde a una práctica común y secular de identificación comunitaria, y una connotación político-ideológica de acuñación moderna.

Patria aparece así, en la tradición hispánica, como una lealtad “filial”, localizada y territorializada, y por ello más fácilmente instrumentalizable en un momento de ruptura de un orden secular, de lo que permite la polivalencia del concepto de “nación”. La lealtad a la patria, a la tierra donde se ha nacido, no es discutible; por añadidura, a diferencia de la “comunidad imaginaria” de la que habla Anderson, la patria es inmediata y corporizable en el entorno de lo conocido [Quijada, 2003, 290].

El texto poético de Francisco González Bocanegra y el carácter marcial de la composición de Nunó apuntan a la construcción de un sentido *patriótico* orientado a la defensa del territorio al que se pertenece, sentido que, como puede leerse en la siguiente nota, se vuelve en contra del compositor catalán:

No estamos conformes. No hay profanación donde no existe cosa profanable. El conocido hasta hoy como el ‘Himno Nacional’ fue la obra de un filarmónico español llamado Jaime Nunó. Adquirió popularidad y se vulgarizó en tiempos del Imperio y por orden de Maximiliano. No puede, en consecuencia, ser ‘Himno Nacional’, porque ni su música ni su letra valen lo que debían valer y carecen del requisito de *nacionalidad* [Castillo-Ríos, 2017, Diario *La Patria*, citado en pág. 45].

Si se afirma que un himno nacional representa una construcción orientada a la naturalización de la relación entre una cultura homogénea y un aparato especializado en el mantenimiento del orden, no puede pasarse por alto el aspecto contingente y conflictivo de los símbolos ni la diferencia que involucran los conceptos de *patria* y *nación* [Kolsto, 2006], diferencia que afecta el propósito del himno así como sus funciones.

Dentro de este esquema, las modificaciones hechas al texto y la música del himno no resultan tan importantes como las relaciones que establece con los *paisajes sonoros*

y la *forma de escuchar*: no importa que modificaciones textuales se hagan al himno si no hay una capacidad de codificar el mensaje. Del himno existen tantas versiones como paisajes y formas de escuchar. Es cierto, como señala el *modelo clásico*, que un himno aparece en un contexto político determinado y por lo tanto se vuelve relevante para la comprensión de su forma, su contenido, sus funciones y transformaciones en el tiempo.

Pero existe en su explicación un vacío en lo que respecta al tiempo que le toma a esta composición realizar la función que se le atribuye con respecto al nacionalismo. En este vacío aparecen procesos de diferenciación entre el arte y la política y de transformación en las relaciones que establecen. Karen A. Cerulo establece una línea de tiempo que inicia con la composición de la pieza y termina con la adopción de la misma.

Esteban Buch habla de los himnos como *músicas de todos* y como *músicas de estado* indistintamente, pero bien podrían alinearse con la distinción de Cerulo: así, el periodo de composición se refiere a una música de estado y el de adopción a una música de todos. Bajo esta nueva terminología, los términos manejados por el autor adquieren una definición más precisa y permiten formular la siguiente pregunta: ¿en qué momento un himno dejó de ser música de (convocada por) estado para convertirse en música de (adoptada por) todos?

Sin esta operación es difícil comprender las funciones que se le atribuyen a los himnos, sobre todo a los de carácter republicano, pues asumen –cuando lo hacen– que los destinatarios por ser interpelados convierten *ipso facto* las expectativas de rol comunicadas por el himno, en experiencias que articulan su identidad y prácticas que reproducen el nuevo orden de cosas. Los destinatarios, sean público o ciudadanos, poseen esquemas de percepción, principios de escucha, a partir de los cuales establecen su relación con los himnos nacionales. El cumplimiento de su función como música de estado depende del espacio que ocupen los destinatarios y sus principios de escucha. En el caso del Himno Nacional Mexicano, no bastó con que fuera compuesto como *música de estado* para adquirir el estatus de *música de todos*; ésta debió salir del teatro y ubicarse dentro de los rituales de estado, no frente a aficionados de la ópera, sino frente a ciudadanos de una nación, para poder contribuir a la reproducción del nacionalismo. Esto implicó trans-

formaciones de largo plazo que involucraron procesos de diferenciación en los que tanto música como política pusieron en juego sus principios de organización. La composición de Bocanegra y Nunó es una, pero su significado cambia históricamente.

Capítulo 7

Conclusiones

La presente investigación se propuso como objetivo responder la siguiente pregunta: ¿Qué papel jugaron las organizaciones artísticas en la constitución del Himno Nacional Mexicano como música de estado y cómo música de todos? Fueron dos problemas los que motivaron esta pregunta: uno que se remonta al trabajo recepcional de licenciatura, y encuentra en el *realismo* de Norbert Elias una dificultad para entender la importancia que tienen los símbolos “no realistas” en el desarrollo de procesos sociales; el segundo se origina con la revisión sobre la literatura para esta investigación y se vincula con el marcado *reduccionismo* explicativo que caracteriza a los estudios sobre los himnos nacionales. Para estos, una composición de este tipo (su aparición, su contenido, sus funciones) se explica a partir del contexto sociopolítico en el cual se origina. Esto es así porque el himno forma parte de un complejo mecanismo pedagógico encargado de dar forma al nacionalismo; a diferencia de otros símbolos patrios (como el escudo o la bandera), el texto de un poema comunica una biografía política, expectativas de rol y valores que garantizan la reproducción de las condiciones sociales garantizan la permanencia del proyecto político que produce y reproduce un orden social, el definido por el estado.

Sin embargo, desde un punto de vista sociológico, este origen no puede ser no problemático por una razón: todo himno pertenece en un primer momento a un género musical que restringe los espacios en donde puede ser escuchado (y reconocido como valioso) así como las audiencias que lo pueden escuchar (y que sabrán escucharlo). La sola composición de una pieza musical en tanto *música de estado* no garantiza, *ipso facto*, que éste cumpla con la función pedagógica que se le asigna, que sea reconocido por el estado mismo y, mucho menos, por sus ciudadanos como *música de todos* ellos. Primero es necesario consolidar los monopolios de estado y construir una ciudadanía. La historia del Himno Nacional Mexicano es ilustrativa de esta compleja relación entre identidad y legitimidad en la construcción de un estado nación y del tiempo que puede tardar en llegar ese reconocimiento como un símbolo nacional antes que como un ejemplar de un género musical. Primero fue compuesto (aunque no fue el primero ni el único) y mucho tiempo después se constituyó una población capaz de escucharlo como *música de estado*

a partir de una *escucha* determinada.

El himno compuesto por Nunó y Bocanegra representa un objeto de análisis privilegiado por la siguiente razón: entre su composición y su adopción —por parte del estado y por parte de los ciudadanos— tuvieron que pasar más de 150 años y una serie de transformaciones sociales y disputas de índole artístico y político que permitieron que una misma pieza musical fuera escuchada de manera distinta, significara “otra cosa”. La perspectiva sobredeterminista no se pregunta por la diferencia que media entre la manera en que el público del Teatro Santa Anna *escuchó* el himno en 1854 junto a una ópera de Verdi, y la manera en que los soldados (objetos directos del himno) lo *escucharon* mientras los zapatistas lo entonaban a manera de protesta en el año de 1995. A esta perspectiva le interesa saber por un himno qué dice lo que dice y por qué suena como suena; para responder a estas preguntas indaga sobre quién o quienes lo mandaron componer, sobre sus motivaciones políticas, cómo decidieron sobre su forma, cuando adoptaron la composición (cuando la legalizaron), cómo y por quienes será usado, etc. Los problemas relativos a la organización de la creación musical y particularmente los de la escucha no entran dentro del horizonte de sus problemas.

Para poder ofrecer una explicación sociológica a los problemas relacionados con la pertenencia del himno a un género específico y la manera en que se le *escucha* fue necesario concebirllos como fenómenos que se originan en ámbitos que se organizan a partir de una lógica propia que no permanece ajena al conjunto de los procesos sociales que articulan un momento histórico determinado.

Para “convertir” este reduccionismo explicativo en un problema sociológico se caracterizará a su argumento como “sobredeterminista”, es decir, como una explicación que posiciona a una actividad humana (una “esfera de valores” en términos weberianos) como el centro que articula la totalidad de las actividades humanas. En el caso de los estudios sobre los himnos nacionales, este centro está constituido por las luchas de poder por el control y el monopolio del aparato de estado o, en términos más sucintos, la política.

El argumento que orienta esta investigación apostó por una explicación sociológica del Himno Nacional Mexicano que tiene en el principio de *diferenciación* el punto de

observación más adecuado en función de las características que presenta: un objeto artístico que exige una apreciación política. La música del himno, compuesta por Jaime Nunó en 1854 comparte con muchos himnos latinoamericanos una influencia de la ópera italiana, hecho poco problemático hoy día porque lo importante de esta composición es el valor patriótico que encarna y el sentimiento nacionalista que despierta en quienes lo entonan. Sin embargo este origen involucra formas de organización de la creación musical y relaciones entre públicos, estado y artistas que inciden en la significado del himno nacional. Su realización como *música de estado* no se agota con su composición; ésta depende de una serie de relaciones que condicionan la manera en que es *escuchado* y significado.

Dado que la diferenciación representa una de las *ideas-elementos* centrales para la disciplina era importante acotar el sentido de misma, por ello se retomó el desarrollo que hace Norbert Elias del tema a partir de sus conceptos principales: figuración y proceso. Ambos conceptos elaboran una definición de la *diferenciación* en términos de organización de las actividades humanas sometidas a relaciones de poder que coercionan y/o habilitan dicha organización y la transforman en el tiempo. Bajo este esquema el poder deja de ser un atributo exclusivo de la política y se convierte en un elemento que atraviesa todas las relaciones sociales, incluidas aquellas que tienen a la creación artística como principal actividad.

A partir de estas premisas los artistas, que ponen sus habilidades al servicio del estado, dejan de ser meros ejecutantes o, mejor aún, traductores de voluntades políticas a principios musicales, para formar parte de las disputas por definir los principios de organización de su actividad. Apostar por una explicación basada en el problema de la diferenciación no supone rechazar las explicaciones políticas, económicas, psicologistas (y psicoanalíticas) de los himnos (se estaría cayendo en otro tipo de reduccionismo), sino plantear la existencia de una sociedad compleja carente de un centro ordenador que se organiza desde múltiples ámbitos.

El desarrollo de la investigación precisó conocer que se entiende por “himno nacional” y cómo se le ha estudiado (qué problemas son centrales para su explicación, qué

categorías son relevantes para tal fin, qué estrategias metodológicas se han construido para su análisis, etc.), qué se ha dicho sobre el Himno Nacional Mexicano y cuales son las características de los trabajos que se han desarrollado sobre el mismo. Una revisión a algunos de los trabajos más relevantes sobre los himnos permitió identificar el aspecto *reduccionista de su argumento* y construir el término que permitiría referirse a ellos en el marco de una explicación sociológica: el *sobredeterminismo* principio explicativo.

También se precisó de una claridad sobre el tema de la diferenciación en sociología y la definición a la que se ceñiría la presente investigación. Como ya se mencionó más arriba, la definición de Norbert Elias fue la que permitió construir al himno de Nunó en objeto vinculado a un proceso de diferenciación. Ambos temas, himnos y diferenciación, componen el estado del arte expuesto en el capítulo primero.

El concepto de *figuración* y la noción de poder que articula habilitan la observación de la realidad social como un orden carente de un centro de organización, en el que cada una de las figuraciones involucradas participa de un *equilibrio de poder* con respecto a las demás o, en otras palabras, posee un grado de *diferenciación y autonomía relativa* frente a las demás.

Bajo esta premisa, la organización de la creación musical en México en el contexto de creación del Himno Nacional Mexicano se volvió clave para explicar su génesis y la trayectoria social que derivó en su consolidación como símbolo patrio. En este punto también se volvió relevante otro aspecto del modelo eliasiano: su énfasis en la comprensión de los fenómenos sociales como resultado de procesos de largo aliento no intencionados y no direccionados, es decir, contingentes.

La primer decisión metodológica para desarrollar esta investigación tuvo que ver con el “recorte” temporal de su objeto de estudio. Frente al recorte hecho por el *modelo clásico* que comprende el periodo contenido entre el momento de su composición y el de su adopción (definido en función de los procesos políticos que originan ambos momentos), el presente trabajo se decantó por una línea de tiempo determinada por la duración de procesos relacionados con la organización de la composición artística. El consenso en torno a la influencia que tiene la ópera sobre todos los himnos latinoamericanos

ofreció una primera pista para establecer el “recorte” temporal: ésta tenía que considerar la llegada de la ópera al país y cierta claridad sobre las razones por las cuales logró consolidarse como el género musical con mayor *valor de prestigio* durante el siglo XIX en México.

Esta influencia de la ópera se extiende más de un siglo antes de la composición del Himno Nacional Mexicano, en un proceso que se desarrolla en España a partir de la disputa entre la zarzuela y la ópera italiana. En esta disputa la intervención del estado con diversas disposiciones resultó fundamental para la consagración de la ópera como un género legítimo y dio lugar a un mecanismo que conservó su lógica en la Nueva España. Al poner atención a la manera en que se organizaba la creación operística durante el siglo XVIII y principios del siglo XIX se pudo observar la importancia que tuvieron los maestros de capilla en la creación musical y, sobre todo, su *relación* con el aparato de estado: estos músicos no solo componían villancicos, las piezas por encargo que formaban parte de la liturgia del estado también figuraban en su repertorio.

El conocimiento de este proceso y su estructura particular sirvió para establecer un punto de referencia con el cual se podían apreciar los rendimientos de este modelo frente al *modelo clásico* y la *historiografía oficial*: a diferencia de estos trabajos, que establecen como fecha inicial un acontecimiento político relacionado con la formación del estado moderno (el inicio de la Guerra de Independencia para el caso de México), la perspectiva de largo plazo se extiende un siglo antes con la observación de las relaciones de apoyo que el estado tiende con las compañías de ópera italiana para su presentación en España.

Esta estructura se mantuvo en la Nueva España con el mecenazgo de virreyes que contrataban a compositores de ópera (principalmente maestros de capilla) y representa el punto de partida del análisis sobre el Himno Nacional Mexicano. En los siguientes capítulos se analizan las diversas transformaciones que esta estructura “inicial” sufrirá a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, y el proceso que lleva al Himno Nacional Mexicano a consolidarse como música de estado y como música de todos. Estas transformaciones implicaron reacomodos en las relaciones de interdependencia que establecieron músicos, estado y público, que afectó los principios de organización de

los primeros, esto es, de su autonomía.

El conocimiento de las relaciones de interdependencia que establecieron estas tres figuraciones durante más de un siglo representa un “primer momento” de la investigación y una primer ruptura con el presupuesto básico del argumento *reduccionista*: que el papel de estos especialistas se reduce al de traductores de un mensaje político a términos poéticos y musicales. Solo cuando se entienden los principios de su organización y la manera en cómo ésta, en su relación con el estado y las audiencias, interviene en la génesis del himno (a) dentro de un género musical, (b) como música de estado y (c) como música de todos.

Hasta este punto, el trabajo expone los elementos que permiten argumentar cómo las figuraciones de músicos participan de los equilibrios de poder que intervienen en la composición del Himno Nacional Mexicano, pero nada dice sobre el aspecto cultural de las figuraciones: sobre los símbolos que circulaban en las relaciones de interdependencia, el valor desigual que se les atribuía, la manera en que se relacionan con ellos e intervienen en los equilibrios de poder. El tipo de composiciones musicales que circulaban en una época y la manera de escucharlos pertenecen a ese ámbito de problemas y su comprensión es fundamental para entender cómo una composición puede ser valorada estéticamente en un periodo de la historia y políticamente en otro periodo: en su estreno, el Himno Nacional Mexicano compartió programa con *Attila* de Verdi, hecho que da una pista sobre la forma en que fue escuchado en septiembre de 1854.

El concepto de *figuración* permitió observar un aspecto de la realidad social: el nivel estructural de la misma. El límite de esta aproximación radica en que de una figuración cualquiera no se pueden deducir sus medios de orientación, sus esquemas de pensamiento. Esta relación contingente entre estructura, cultura y escucha exigía buscar otra herramienta conceptual que permitiera integrar al análisis sociológico los últimos dos elementos. Para realizarse como *música de estado*, el himno tenía que ser escuchado por ciudadanos como *música de todos*. ¿Cómo problematizar la escucha en términos sociológicos? ¿Cómo explorar la manera en que fue escuchado el himno en 1854 y la

manera en que es escuchado actualmente?

La categoría de *paisaje sonoro* definida por Murray R. Schafer resultó fundamental para cumplir con el propósito de abordar el problema de la escucha y su transformación porque reconstruye un contexto a partir de sonidos típicos y cotidianos que “habitan” un espacio determinado y da lugar a una *escucha* que sirve como medio de orientación a los individuos en su existencia social.

El término *paisaje sonoro* se usó en la presente investigación para hacer referencia a una suerte de *tipo medio* de la composición musical que domina durante un periodo histórico y que construye una forma de “escuchar” capaz de reconocer las armonías, ritmos u otras propiedades musicales familiares de ese tipo medio así como los cambios o elementos que salen de sus parámetros. Esta idea, esbozada por Norbert Elias en su estudio sobre la vida de Mozart, resultó sumamente sugerente pues dio pie a la investigación sobre el tipo de composiciones musicales que circulan en determinado momento histórico y a su conceptualización en términos de *paisajes sonoros*.

Esto permitió desarrollar el segundo argumento relevante de esta investigación: antes de consolidarse como *música de todos*, el Himno Nacional Mexicano debió relacionarse con por lo menos tres *paisajes sonoros* que le dotaban de un significado y un estatus en función de la *escucha* que cada uno de ellos generó: el primero, articulado por la ópera, otro por la música clásica y otro dominado por la música *popular* y la música *indígena*. Cada uno de estos paisajes involucra una particular relación entre músicos, audiencias y estado, así como formas de escucha que incidieron en su trayectoria y explican el largo proceso que tuvo que atravesar antes de consolidarse como símbolo patrio.

¿Cómo fue eso posible? Una transformación en los equilibrios de poder que favorecieron al estado lo pusieron en condiciones de construir su propio *paisaje sonoro* y su *forma de escuchar*, una carencia que los múltiples conflictos internacionales y luchas intestinas le habían impedido realizar y que resolvió durante un largo periodo con la participación de las compañías de ópera y otras figuraciones de músicos en la creación de sus símbolos de legitimación.

Con la caída del segundo imperio se dio una progresiva consolidación de los mono-

polios de la administración y la violencia legítima que posibilitaron la construcción de un monopolio sobre la producción simbólica: la emergencia de un nuevo *paisaje sonoro* es una manifestación de ese hecho, pero no fue el único. El *paisaje* que resultó de la creación de la *música popular* y la *música indígena* es solo uno de los varios paisajes que el Estado fue creando durante el siglo XIX para administrar a su territorio y su población: cartografías, mapas, sistemas métricos y otros de los que no fue posible ocuparnos en el presente trabajo (paisajes literarios como los desarrollados en el costumbrismo o las publicaciones que ilustraban la vida típica del mexicano, etc.). Pareciera más correcto afirmar que el *paisaje sonoro* que permitió al himno de Nunó consolidarse como *música de todos* fue el último de los producidos por el estado. La mención de estos otros paisajes permite observar cómo la organización de la creación musical no permanece ajena a procesos de más largo aliento: la autonomía cambia el tipo de relación que establece con el resto de la sociedad, pero no la aísla de ella.

Pero su mención también permite observar un hecho que abona al argumento a favor de un desarrollo autónomo de la creación musical y del papel que tuvo en la trayectoria del Himno Nacional Mexicano: la tardía formación de este *paisaje sonoro*, construido por el estado, se corresponde con la discusión tardía del tema de lo nacional en la creación musical. Mientras en la literatura, el cine, la pintura, la fotografía el tema comenzó a discutirse desde el segundo tercio del siglo XIX, en la música esta discusión se desarrolló a partir de 1928, con la llegada de Manuel M. Ponce al Conservatorio Nacional de Música. El escaso diferencial de poder que manifiesta esta organización frente al estado hizo posible que la discusión sobre el nacionalismo permeara su horizonte de preocupaciones, situación poco probable en la época en que este equilibrio favorecía a las compañías de ópera o a la Sociedad Filarmónica Mexicana. La segunda dificultad metodológica, relacionada con la imputación causal, se aborda con estas consideraciones.

La distinción entre aspectos estructurales y aspectos culturales permitió identificar periodos en los que se daba una transformación de los *paisajes sonoros* sin que se diera una transformación en los equilibrios de poder que músicos, público y estado conformaban, es el caso de los paisajes dominados por la ópera y la zarzuela, en los que se

aprecia un grado de diferenciación y autonomía que favorecía a la actividad de los músicos. Sin embargo, en los periodos en los que se dieron cambios en los equilibrios de poder si se registran cambios en los paisajes sonoros: así sucede con la aparición de la Sociedad Filarmónica Mexicana y la formación del Conservatorio Nacional de Música. El Himno Nacional Mexicano solo pudo ser escuchado como *música de estado* cuando la autonomía de figuraciones como el Conservatorio o el Instituto de Antropología e Historia, responsables de crear paisajes sonoros “populares” o “indígenas” fue escasa frente al estado y relevante para la creación de una *forma de escuchar* anclada en lo nacional.

Sin estas transformaciones en la manera en que se organiza la creación musical y la *escucha*, la composición creada por el Estado para fungir como herramienta de legitimación difícilmente hubiera cumplido su propósito. Esto permite concluir que el Himno Nacional Mexicano es más el producto de una consecuencia no deseada de las acciones de muchos individuos insertos en diversas figuraciones, que la realización de una acción racionalmente orientada por la administración de Santa Anna.

La tercer consideración metodológica es la que permite reflexionar sobre los alcances de la presente investigación, los problemas que deja pendientes y las líneas de investigación que pueden desarrollarse, a saber, la relacionada con los paisajes sonoros y el problema de la escucha. La investigación fue concebida como trabajo sociológico de la música que, conforme se desarrollaba fue prestando cada vez más atención a las composiciones musicales a partir de su pertenencia a un género musical o a un *paisaje sonoro* (un paisaje sonoro puede estar articulado por varios géneros) sin dedicar atención a los aspectos estrictamente musicales.

Sucede algo semejante con la idea de *tipo medio* de composición que se menciona en algún momento de la tesis: su construcción requiere un conocimiento musical del que se carece y que, muy probablemente, requiera un largo periodo de entrenamiento. Si en algunos apartados de la investigación se dedica mucho espacio a detallar las composiciones que circulaban en periodos determinados de la historia de México—principalmente en el que dominó la ópera— es con el propósito de llenar esa laguna con pistas que habiliten esa reconstrucción en futuras investigaciones.

Uno de los hallazgos más relevantes de esta investigación tiene que ver con la confirmación de un argumento que el *modelo clásico* ya había desarrollado en su estudio de los himnos: que estos no se explican sin la figura del estado moderno. Ello es así no solo porque sus funcionarios e instituciones aparecen como condiciones de posibilidad al momento de su composición y adopción: sino porque su intervención delata un equilibrio de poderes que precisó de múltiples relaciones y conflictos, procesos de diferenciación y “desdiferenciación” que sin su intervención difícilmente hubieran tenido lugar. Así, la contribución más relevante de esta investigación no consistió en refutar la premisa central de dicho modelo, sino en observar la contingencia del proceso que corroboró, de manera no intencionada, una acción intencional.

A pesar de no figurar como una de las contribuciones más relevantes al entendimiento y desarrollo de la *diferenciación* en sociología, la obra de Elias encierra un potencial explicativo en su aplicación empírica que tiene alcances a nivel teórico. Esta investigación funge como un ejercicio de aplicación empírica de uno de los temas menos tratados de su obra. Queda este trabajo recepcional como prolegómeno de una agenda de investigación sociológica sobre la música y también sobre la obra de propio Norbert Elias.

Bibliografía

- [Adorno, 2009] Adorno, T. W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal, Madrid, 1 edition.
- [Agranoff Ochs, 2011] Agranoff Ochs, A. (2011). *Opera in contention: social conflict in late nineteenth-century Mexico City*. Dissertation, Chape Hill.
- [Alonso Bolaños, 2008] Alonso Bolaños, M. (2008). *La "invención" de la música indígena de México*. Editorial Sb, Buenos Aires, 1 edition.
- [Anderson, 1993] Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1 edition.
- [Argudín, 2014] Argudín, M. L. (2014). *La política, 1808-2014*, volume Tomo 2 of *México Contemporáneo*, chapter La formación del orden liberal, 1830-1880, pages 101–153. El Colegio de México, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, México, 1 edition.
- [Argudín, 2015] Argudín, M. L. (2015). *La cultura, 1808-2014*, volume Tomo 4 of *México Contemporáneo*, chapter Mexicanizar la cultura. Una empresa civilizatoria, 1830-1860, pages 69–111. El Colegio de México, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, México, 1 edition.
- [Barranco Chavarría, 2009] Barranco Chavarría, A. (2009). Academia de Letrán: sólo para "cabezones". *Contenido*, 551(s):116–121.

-
- [Basabe Serrano, 2005] Basabe Serrano, S. (2005). La teoría de sistemas de niklas luhmann. apuntes previos para una aplicación a la sociología del derecho. *Foro. Revista de Derecho*, (4):193–203.
- [Bayly, 2010] Bayly, C. A. (2010). *El nacimiento del mundo moderno, 1780-1914*. Siglo XXI, Madrid, 1 edition.
- [Berger and Luckmann, 2003] Berger, P. and Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Buenos Aires, 1a. edition.
- [Billig, 1995] Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. Sage, 1 edition.
- [Bissell, 1987] Bissell, S. J. (1987). *Manuel Areu and the nineteenth-century zarzuela in México and Cuba*. PhD thesis, University of Iowa, Iowa.
- [Bitrán Goren, 2013] Bitrán Goren, Y. (2013). Henri, Heinrich, Enrique Herz. La invención de un artista romántico en el México decimonónico. *Anales del instituto de investigaciones Estéticas*, XXXV(102):33–64.
- [Bourdieu, 2002] Bourdieu, P. (2002). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona, 1 edition.
- [Brooke, 2007] Brooke, C. (2007). Changing identities: the russian and soviet national anthems. *Slavonica*, 13(1):28–38.
- [Buch, 1993] Buch, E. (1993). Épicas de estado en los himnos nacionales de América Latina. In *Arte y poder. Quintas jornadas de teoría e historia de las artes*, pages 7–14, Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- [Buch, 2008] Buch, E. (2008). Musicas populares y músicas de estado: sobre una versión rock del Himno Nacional Argentino. *Sociedad y Economía*, (15):85–92.
- [Buch, 2010] Buch, E. (2010). *El caso Schönberg: nacimiento de la vanguardia musical*. Fondo de Cultura Económica, México, 1 edition.

-
- [Buch, 2013] Buch, E. (2013). *O juremos con gloria morir. Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García*. Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 1 edition.
- [Cabrelles, 2006] Cabrelles, M. S. (2006). El paisaje sonoro. una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano. *Revista de folklore*, (302):49–56.
- [Campos, 1997] Campos, M. A. (1997). La Academia de Letrán. *Literatura Mexicana*, 8(2):569–596.
- [Castillo-Ríos, 2017] Castillo-Ríos, B. F. (2017). Valores e implicaciones sociales del Himno Nacional Mexicano. *La Colmena 93*, pages 41–49.
- [Cerulo, 1989] Cerulo, K. A. (1989). Sociopolitical control and the structure of national symbols: an empirical analysis of national anthems. *Social Forces*, 68(1):76–99.
- [Cerulo, 1993] Cerulo, K. A. (1993). Symbols and the world system: national anthems and flags. *Sociological forum*, 8(2):243–271.
- [Cerulo, 1995] Cerulo, K. A. (1995). *Identity Designs: The Sights and Sounds of a Nation*. Rutgers University Press, New York, 1 edition.
- [Chernillo Steiner, 1999] Chernillo Steiner, D. (1999). Integración y diferenciación. La teoría de los medios simbólicamente generalizados como programa progresivo de investigación. *Cinta Moebio*, (6):313–405.
- [Cid y Mulet, 1954] Cid y Mulet, J. (1954). *México en un Himno. Génesis e historia del Himno Nacional*. Editorial Divulgación, México, 1 edition.
- [Connaughton, 2003] Connaughton, B. F. (2003). *Poder y legitimidad en México en el siglo XIX*, chapter El difícil juego de “tres dados: la ley, la opinión y las armas” en la construcción del Estado Mexicano, 1835, 1850, pages 339–378. UAM Iztapalapa, CONACYT, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, México, 1 edition.
- [Connaughton, 2015] Connaughton, B. F. (2015). *La cultura, 1808-2014*, volume 4 of *México Contemporáneo*, chapter Crisis imperial e independencia. De la ilustración a las

ideas políticas nacionales 1808-1830, pages 31–67. El Colegio de México, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, México, 1 edition.

[Corona Berkin, 2016] Corona Berkin, S. (2016). *Entangled Heritages: postcolonial Perspectives on the uses of the past in America Latina*, chapter !Mexicanos al grito de guerra! How the Himno Nacional became part of México's heritage, pages 37–46. Routledge, New York, 1 edition.

[Cosío Villegas, 1951] Cosío Villegas, E. (1951). Un viejo ariete musical. *Historia Mexicana*, 1(2):302–310.

[Craib, 2004] Craib, R. (2004). *Cartographic Mexico: a history of state fixations and fugitive landscapes*. Duke University Press, Durham, N.C, 1 edition.

[Crespo, 2016] Crespo, J. A. (2016). *!Al grito de guerra! Historia y significado del Himno Nacional Mexicano*. Obra Independiente, México, 1 edition.

[Cusack, 2005] Cusack, I. (2005). African national anthems: 'beat the drums, the red lion has roared'. *Journal of African Cultural Studies*, 17(2):235–251.

[Cusack, 2008] Cusack, I. (2008). From revolution to reflection: the national anthems of the new lusophone worlds. *Luso-Brazilian Review*, 45(2):46–67.

[de Frutos Domínguez, 2013] de Frutos Domínguez, R. (2013). *El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica: adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello*. PhD thesis, Universidad de Sevilla, Sevilla.

[de Pablo Hammeken, 2014] de Pablo Hammeken, L. (2014). *La República de la Música. Prácticas, códigos e identidades en torno al mundo de la ópera en la Ciudad de México, 1840-1870*. PhD thesis, El Colegio de México, México.

[de Pablo Hammeken, 2017] de Pablo Hammeken, L. (2017). Ópera y política en el México decimonónico: el caso de Amilcare Roncari. *Secuencia*, (97):140–169.

-
- [Didi-Huberman, 2014] Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, Buenos Aires, 1 edition.
- [Duindam, 1995] Duindam, J. (1995). *Miths of power: Norbert Elias and the Early Modern European Court*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 1 edition.
- [Duindam, 2011] Duindam, J. e. a. (2011). *Royal courts ind dynastic states and empires. A global perspective*, volume 1 of *Rulers and elites. Comparatives studies in governance*. Brill, Boston, 1 edition.
- [Dunning, 1992] Dunning, E. (1992). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, chapter La dinámica del deporte moderno: notas sobre la búsqueda de triunfos y la importancia social del deporte. Number VII. Fondo de Cultura Económica, México, 1 edition.
- [Durkheim, 2002] Durkheim, E. (2002). *La división del trabajo social*. Colofón, México, 5 edition.
- [Elias, 1990] Elias, N. (1990). *Compromiso y distanciamiento. Ensayos de sociología del conocimiento*. Península, Barcelona, 1a. edition.
- [Elias, 1991] Elias, N. (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. Península, Barcelona, 1 edition.
- [Elias, 1994a] Elias, N. (1994a). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica, México, 2 edition.
- [Elias, 1994b] Elias, N. (1994b). *La sociedad cortesana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1 edition.
- [Elias, 1994c] Elias, N. (1994c). *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Península, Barcelona, 1 edition.
- [Elias, 1998] Elias, N. (1998). *La civilización de los padres y otros ensayos*, chapter El atrincheramiento de los sociólogos en el presente, pages 249–289. Number VII. Grupo Editorial Norma, Santa Fé de Bogotá, 1 edition.

-
- [Elias, 1999] Elias, N. (1999). *Sociología fundamental*. Gedisa, Barcelona, 1 edition.
- [Elias, 2002] Elias, N. (2002). *Humana Conditio. Consideraciones en torno a la evolución de la humanidad*. Península, Barcelona, 1 edition.
- [Elias, 2015] Elias, N. (2015). *Sobre el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México, 2 edition.
- [Elias and Dunning, 1992] Elias, N. and Dunning, E. (1992). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica, México, 1 edition.
- [Elias et al., 1998] Elias, N., Menell, S., and Goudsblom, J. (1998). *On Civilization, Power, and Knowledge: Selected Writings*. University of Chicago Press, Chicago, 1 edition.
- [Fernández G., 1946] Fernández G., L. (1946). *Mexicanos al Grito de Guerra. Monografía sobre el origen, historia y significado del Himno Nacional y la Bandera Mexicana*. Cuadros Vivos, México, 1 edition.
- [Galindo, 1933] Galindo, M. (1933). *Nociones de Historia de la Música Mexicana.*, volume I. Desde sus orígenes hasta la creación del Himno Nacional. Tip. de "El Dragón", Colima, 1 edition.
- [Gellner, 1988] Gellner, E. (1988). *Naciones y nacionalismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1 edition.
- [Gibbs, 2007] Gibbs, J. (2007). The music of the state: Vietnam's quest for a national anthem. *Journal of Vietnamese Studies*, 2(2):129–174.
- [Gómez Rivas, 2013] Gómez Rivas, A. (2013). *La música en los siglos XIX y XX*, chapter Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX, pages 371–415. El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010). Conaculta, México, 1 edition.
- [González Alcantud, 2003] González Alcantud, J. A. (2003). Bandera(s), patria(s), himno(s). Recorrido emocional y comparado por los himnos nacionales español y

francés en el marco pre y paneuropeista. *Historia, Antropología y fuentes orales*, (30):133–151.

[Gutiérrez Estévez, 2004] Gutiérrez Estévez, M. (2004). El amor a la patria y a la tribu. Las retóricas de la memoria incómoda. *Revista de Antropología*, 47(2):345–377.

[Guy, 2002] Guy, N. (2002). “Republic of China National Anthem” on Taiwan: one anthem, one performance, multiple realities. *Ethnomusicology*, 46(1):96–119.

[Hidetoshi, 1988] Hidetoshi, N. (1988). Flag and anthem, symbols of distress. *Japan Quarterly*, 35(2):152–156.

[Hildebrand, 2014] Hildebrand, D. K. (2014). Bicentenary essay: two national anthems? some reflections on the two hundredth anniversary of “the star-spangled banner” and its forgotten partner, “the battle of baltimore”. *American Music*, 32(3):253–271.

[Hobsbawm, 2002] Hobsbawm, E. (2002). *La invención de la tradición*. Crítica, Barcelona, 1 edition.

[Kolsto, 2006] Kolsto, P. (2006). National symbols as signs of unity and division. *Ethnic and Racial Studies*, 29(4):676–701.

[Konzevik C. and Vélez Paz, 2010] Konzevik C., A. and Vélez Paz, G. (2010). *Himno Nacional Mexicano. Su historia*. Miguel Ángel Porrúa, México, 1 edition.

[Lauenstein et al., 2015] Lauenstein, O., Murer, J. S., Boos, M., and Reicher, S. (2015). ‘Oh motherland I pledge to thee...’: a study into nationalism, gender and the representation of an imagined family withn national anthems. *Nations and Nationalism*, 21(2):309–329.

[Lemmon, 2000a] Lemmon, A. E. (2000a). *La música en España en el siglo XVIII*, chapter La música española del siglo XVIII en México, pages 283–288. Number 18. Cambridge University Press, Madrid, 1 edition.

-
- [Lemmon, 2000b] Lemmon, A. E. (2000b). *La música en España en el siglo XVIII*, chapter La música Catedralicia, pages 273–282. Number 17. Cambridge University Press, Madrid, 1 edition.
- [Liao et al., 2011] Liao, T. F., Zhuang, G., and Libin, Z. (2011). Social foundations of national anthems. Theorizing for a better understanding of the changing fate of the National Anthem of China. *Journal For the Theory of Social Behaviour*, 42(1):107–127.
- [López López, 2014] López López, V. (2014). *La forma del Estado y la Política Teatral: aproximaciones históricas a la relación Estado-Teatro en México del siglo XVI al XXI*. Tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.
- [Luhmann, 2006] Luhmann, N. (2006). *La sociedad de la sociedad*. Herder-Universidad Iberoamericana, México, 1 edition.
- [Maya, 2013] Maya, Á. (2013). *La música en los siglos XIX y XX*, chapter La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX, pages 81–111. Number 2 in *El patrimonio histórico y cultural de México*. Conaculta, México, 1 edition.
- [Maya, 2014] Maya, Á. (2014). *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 1 edition.
- [Milella, 2016] Milella, F. (2016). La partenope. la primera ópera mexicana. <http://musicaenmexico.com.mx/la-partenope-la-primera-opera-mexicana/>.
- [Miranda, 6 97] Miranda, R. (1996-97). La zarzuela en México: "jardín de senderos que se bifurcan". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2 y 3:451–473.
- [Miranda, 2013] Miranda, R. (2013). *La música en los siglos XIX y XX*, volume IV of *El patrimonio histórico y cultural de México*, chapter Identidad y cultura musical en el siglo XIX, pages 15–80. Conaculta, México, 1 edition.

-
- [Molina Álvarez and Bellinghausen, 2004] Molina Álvarez, D. and Bellinghausen, K. (2004). *Mas si osare un extraño enemigo. El aniversario del Himno Nacional Mexicano, antología conmemorativa*. Secretaría de Cultura del Distrito Federal/Océano, México, 1 edition.
- [Morgan, 2014] Morgan, A. (2014). 'God save our Queen' Percy Bysshe Shelley an radical appropriations of the British National Anthem. *Romanticism*, 20(1):60–72.
- [Nassehi, 2011] Nassehi, A. (2011). La teoría de la diferenciación funcional en el horizonte de sus críticas. *Revista Mad*, (24):1–29.
- [Nisbet, 2003] Nisbet, R. (2003). *La formación del pensamiento sociológico*. Amorrortu, Buenos Aires, 1 edition.
- [Pacheco Moreno, 1956] Pacheco Moreno, M. (1956). *El Himno Nacional*. Editorial Caspeador, México, 1 edition.
- [Palti, 2003] Palti, J. E. (2003). La Sociedad Filarmónica del Pito: Ópera, prensa y política en la República restaurada. *Historia Mexicana*, 52(4):941–978.
- [Pérez Baños, 2014] Pérez Baños, J. O. (2014). La relevancia de la teoría de la evolución en el realismo sociológico de Norbert Elias. Tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.
- [Pérez Monfort, 2015] Pérez Monfort, R. (2015). *La cultura, 1808-2014*, volume Tomo 4 of *México Contemporáneo*, chapter La apertura al mundo. Entre modernidades y tradiciones, 1880-1930, pages 113–151. El Colegio de México, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, México, 1 edition.
- [Picun and Carredano, 2012] Picun, O. and Carredano, C. (2012). *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, chapter El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios, pages 1–24. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1 edition.

-
- [Pisano, 2015] Pisano, L. (2015). The third soundscape. how a sonic exploration of abandoned spaces can lead to the discovery of unforeseen places an the geographies of a territory in the post-digital era. *Third text*, 29(1-2):75–87.
- [Quijada, 2003] Quijada, M. (2003). *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*, chapter ¿Qué Nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano, pages 287–315. Number IX. Fondo de Cultura Económica, México, 1 edition.
- [Ramos Medina and CEHM, 2012] Ramos Medina, M. and CEHM (2012). Archivos Privados en México: historia del Himno Nacional Mexicano. https://youtu.be/yz_sIKxgjPA.
- [Rezza, 2009] Rezza, S. (2009). El mundo es un paisaje sonoro (3 percepciones respecto al paisaje sonoro). *Sonograma. Revista de pensamiento musical*, (4):1–9.
- [Roca Joglar, 2011] Roca Joglar, H. (2011). La Partenope, de Manuel de Sumaya: a 300 años de la primera ópera escrita en la Nueva España. http://www.proopera.org.mx/pasadas/novdic_3/Revista/38-40aniversario-nov11.pdf.
- [Romero, 1961] Romero, J. C. (1961). *La verdadera historia del Himno Nacional*. UNAM, México, 1 edition.
- [Rossi, 1982] Rossi, P. (1982). *Ensayos sobre metodología sociológica*, chapter Introducción. Amorrortu, Buenos Aires, 1 edition.
- [Ruíz Torres, 2016] Ruíz Torres, R. A. (2016). Música y banda militar de música desde la gran década nacional hasta el fin del porfiriato. *Cuicuilco*, (66):96–105.
- [Sánchez, 2013] Sánchez, R. V. (2013). *La música en los siglos XIX y XX*, chapter La conformación del patrimonio musical de México y la formación de la identidad nacional 1910-2010. El patrimonio popular, pages 416–493. Conaculta, México, 1 edition.
- [Schafer, 1969] Schafer, R. M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Ricordi, Buenos Aires, 1 edition.

-
- [Schafer, 2006] Schafer, R. M. (2006). *Hacia una educación sonora*. Conaculta, México, 1 edition.
- [Scott, 1998] Scott, J. C. (1998). *Seeing like a state: How certain schemes to improve the human condition have failed*. Yale University Press, New Heaven.
- [Serrano Ortega and Zoraida Vázquez, 2016] Serrano Ortega, J. A. and Zoraida Vázquez, J. (2016). *Nueva Historia General de México*, chapter El nuevo orden, 1821-1848, pages 397–441. El Colegio de México, México, 1 edition.
- [Simmel, 2017] Simmel, G. (2017). *Sobre la diferenciación social. Investigaciones sociológicas y psicológicas*. Gedisa, Barcelona.
- [Smith, 2009] Smith, A. D. (2009). *Ethno-Symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. Routledge.
- [Taonezvi Vambe and Khan, 2009] Taonezvi Vambe, M. and Khan, K. (2009). Reading the zimbabwean national anthem as political biography in the context of crisis. *JLS/TLW*, 25(2):25–39.
- [Tateo, 1999] Tateo, S. (1999). Japan, the ambiguous, and its flag and anthem. *Japan Quarterly*, 46(4):3–9.
- [Tello, 2013] Tello, A. (2013). *La música en los siglos XIX y XX*, chapter Los acervos de música del periodo colonial: recuperando la memoria histórica de tres siglos de vida musical en la Nueva España y el México independiente, pages 240–326. El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010). Conaculta, México, 1 edition.
- [Thompson, 1995] Thompson, E. P. (1995). *Costumbres en común*. Crítica, Barcelona, 1 edition.
- [Tissera, 2013] Tissera, A. (2013). *San Martín y Bolívar: los himnos nacionales de Perú*. IEP Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1 edition.

-
- [Torres-Ruíz and De la Mora García, 2004] Torres-Ruíz, M. L. and De la Mora García, A. (2004). *Himno Nacional Mexicano. Los Sentimientos de la Nación*. Talleres Gráficos de la Cámara de Diputados, México, 1 edition.
- [Vázquez Mantecón, 2008] Vázquez Mantecón, M. d. C. (2008). Las fiestas para el libertador y monarca de México Agustín de Iturbid, 1821-1823. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, (36):45–83.
- [Vera, 2007] Vera, H. (2007). *A peso el kilo. Historia del sistema métrico decimal en México*. Libros del escarabajo, México, 1 edition.
- [Vera, 2011] Vera, H. (2011). *Metros, leguas y mecatres. Historia de los sistemas de medición en México*, chapter Medidas de resistencia: grupos y movimientos sociales en contra del sistema métrico, pages 181–199. Publicaciones de la casa chata, México, 1 edition.
- [Vera, 2014] Vera, H. (2014). *Formas reales de la dominación del estado: perspectivas interdisciplinarias del poder y la política*, chapter Pie de Rey. Soberanía, estados modernos y el monopolio sobre los medios legítimos de medición, pages 55–109. Number 2. El Colegio de México, México, 1 edition.
- [Villoro, 1960] Villoro, L. (1960). La cultura mexicana de 1910 a 1960. *Historia Mexicana*, 10(2):196–219.
- [Weber, 1982] Weber, M. (1982). *Ensayos sobre metodología sociológica*. Amorrortu, Buenos Aires, 1 edition.
- [Weber, 2002] Weber, M. (2002). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Fondo de Cultura Económica, México, 2 edition.
- [Winstone and Witherspoon, 2016] Winstone, N. and Witherspoon, K. (2016). 'It's all about our great Queen': the British National Anthem and national identity in 8-10-year-old children. *Psychology of Music*, 44(2):263–277.

[Yekelchynk, 2003] Yekelchynk, S. (2003). When Stalin's nation sang: writing the Soviet Ukrainian Anthem (1944-1949). *Nationalities Papers*, 31(3):310–326.

[Zabludovsky, 1999] Zabludovsky, G. (1999). Por una psicología sociohistórica: Norbert Elias y las críticas a las teorías de la racionalidad y la acción social. *Sociológica*, 14(40):151–179.

[Zambrano, 2012] Zambrano, R. (2012). *Historia mínima de la música en Occidente*. El Colegio de México, México, 1 edition.