



EL COLEGIO DE SONORA

Emiliana de Zubeldía en Hermosillo, Sonora: música e intercambio cultural.

Tesis para obtener el grado de Maestro en Ciencias Sociales presenta

Carlos Cota Estévez

Métodos de Investigación Histórica

Director de Tesis: Dr. Miguel Manríquez Durán

Lectoras: Dra. Leticia Varela Ruiz y Dra. María del Valle Borrero Silva

Agradecimientos

A Ety, Ramón Blas, Christian y Rogelio, por todo el amor.

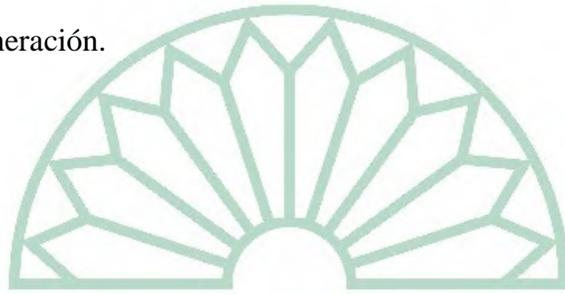
Al Dr. Miguel Manríquez, por trazar el camino de este trabajo.

A la Dra. Leticia Varela Ruíz, por trazar el camino de mi formación profesional.

A la Dra. María del Valle Borrero Silva, por sus valiosos comentarios y consejos.

A mis compañeros de generación.

A mis maestros de generación.



EL COLEGIO
DE SONORA
B I B L I O T E C A
GERARDO CORNEJO MURRIETA

Índice

Introducción	4.
I.- Marco Teórico	13.
1.1.- Sobre la biografía y la historia cultural	13.
1.2.- Definiendo el concepto de cultura	18.
1.2.1.- Según la antropología	32.
1.3.- Intercambios culturales	37.
II.- Contexto histórico antes de la llegada de Emiliana de Zubeldía a Hermosillo	48.
2.3.- Emiliana antes de la llegada a Hermosillo	54.
III.- Emiliana de Zubeldía en Hermosillo	64.
3.1 La llegada a tierras áridas: la etapa de oro de la alta cultura musical (1947 – 1964)	64.
3.3.- La etapa de oro del Coro Universitario (1964 – 1980)	77.
3.4.- El atardecer de la era de Emiliana de Zubeldía (1980 – 1987)	89.
Conclusiones	91.
Bibliografía.	97.

Introducción

Desde el principio esta investigación fue pensada como un trabajo biográfico, aunque los motivos que me llevaron a estudiar a Emiliana de Zubeldía no fueron precisamente aspectos de su vida. El motivo que impulsó este trabajo fueron mis inquietudes por saber qué es la cultura en Hermosillo, y más específicamente, qué es la cultura musical de la región. Cuando me estaba formando como productor musical, una de mis dudas más grandes era saber porqué la mayoría de la población de la región en la que crecí (el noroeste de México, en Sonora) escucha tal o cual tipo de música ¿Por qué la gente no escuchaba más música clásica? ¿Por qué lo que se consideraba popular era un tipo de música que, personalmente, no disfrutaba y que, según mis criterios en ese tiempo, no era tan *buena* música como mucha otra que era despreciada, o mejor dicho, ni siquiera conocida?

La respuesta, como en muchos casos, la contenía la misma pregunta. La música que para mí era la *mejor* ni siquiera era conocida; difícilmente alguien puede desarrollar el gusto por algo que no conoce. La esencia de la música popular es, precisamente, ser popular, esto quiere decir que casi cualquier persona común y corriente la conoce. En cambio, otro tipo de música, como la música de cámara, pertenece a un círculo o capa dentro de la sociedad en su totalidad. Su propagación se da dentro de ese círculo y difícilmente será conocida por otros círculos sin la ayuda de algún medio masivo de comunicación o proyecto de divulgación a gran escala. En ese momento me convencí de que, por ejemplo, la música de cámara podría gustarle a un gran sector de la población si

la escucharan con la accesibilidad que se escucha la música popular. Por lo menos, si hubiera una condición equilibrada de accesibilidad a diferentes tipos de música, la selección de gustos por tal o cual música de parte de los miembros de una sociedad sería más justa.

Estos razonamientos me llevaron a pensar que lo mejor que se podía hacer en una sociedad era ofrecer una enseñanza estética desde la educación básica en donde los niños pudieran conocer el abanico más amplio posible de opciones musicales y, de esta manera, pudieran elegir la que más les guste. Sin importar qué tipo de música puede parecer mejor que la otra, es tan sólo una percepción estética de una persona, es decir, cada quien puede juzgar qué música le gusta más o le parece mejor en función de la música que ya ha escuchado. De esta manera, una parte de mis grandes cuestionamientos estaba resuelta: en la medida en la que las personas pudieran escuchar diferentes tipos de música su gusto musical podría variar.

Sin embargo, mi primera pregunta no estaba respondida; aún no podía saber bien qué era la cultura musical de mi región. Empecé entonces un ensayo para definir la cultura en mi ciudad, Hermosillo. Sin ningún apoyo teórico logré identificar tres capas de la cultura. La primera era la superficial, la que le da el carácter a un lugar, sus colores, sus monumentos, sus calles, sus edificios, su publicidad, su música popular. La segunda era la institucional, la que se puede medir por medio de conciertos, números de asistentes, número de auditorios, de teatros, universidades y academias de enseñanza formal del arte.

La tercer capa era la que tomaba en cuenta los elementos de la primera capa pero vistos a detalle.

El ensayo trataba de describir las tres capas. En las primeras dos capas no tuve muchas dificultades. Para estudiar la tercera capa empecé a entrevistar personas comunes y corrientes con gustos musicales inusuales. Encontré casos interesantes: un carnicero que hacía sus cortes escuchando a Mozart, un técnico de fumigación de plagas que era un experto en Opera y un maestro de primaria pública que ponía música de cámara en sus clases. Esas personas cambiaron mi forma de percibir las cosas, o bien, la cultura. Mis prejuicios no permitían casos como esos ¿Cómo era posible que una persona común y corriente, que pertenece a lo que se conoce cultura popular o subalterna tuviera gustos musicales que son distintivos de lo que se conoce como cultura de élite o alta cultura?

En los tres casos encontré un factor común: Emiliana de Zubeldía. De alguna manera, en cada uno de ellos, la maestra estaba involucrada. Poco a poco me fui dando cuenta de que estos ejemplos no eran tan inusuales, es decir, que en la sociedad sonoreense, en la cultura musical de Sonora, bien, en la cultura musical popular había conocimiento y gusto por la música de alta cultura o de cultura de élite. Me di cuenta de que esto había sido propiciado por el trabajo que hizo Emiliana de Zubeldía al frente de la Escuela de Música de la Universidad de Sonora durante cuarenta años, dando clases de teoría musical, apreciación musical e historia de la música desde la educación secundaria, clases particulares de piano casi a quién lo deseara y, claro, como maestra de canto al frente del Coro Universitario. La cantidad de personas que fueron sus alumnos y, por lo

tanto, el impacto que representó en la sociedad sonoreense me llevaron a pensar (hasta el día de hoy) que la cultura musical en Sonora es algo excepcional.

Aunque aún no podía responder la pregunta de qué es la cultura musical en Sonora, había encontrado un factor determinante para entender este fenómeno. Me di cuenta de que era necesario estudiar ese proceso cultural en el que Emiliana de Zubeldía se mezcló con la cultura popular de Sonora para empezar a describir la cultura musical en su conjunto. Fue entonces cuando decidí investigarlo como mi tesis de maestría en Ciencias Sociales. El Centro de Estudios Históricos de Región y Frontera de El Colegio de Sonora se vio muy interesado en el proyecto y decidieron apoyarme desde el principio.

Las preguntas principales que surgieron fueron ¿Porqué Emiliana de Zubeldía había llegado a Hermosillo, Sonora a fines de los cuarentas? ¿De qué manera influyo Emiliana de Zubeldía en la cultura musical de Sonora? ¿Cuáles fueron los principales logros de Emiliana de Zubeldía como la figura más importante de la música de la región? A fin de cuentas, lo que me interesaba en realidad, más que la vida de Emiliana, era su influencia en la cultura musical. Sin embargo, era por medio de su vida, por medio del trabajo diario que realizó durante cuatro décadas en Hermosillo que era posible conocer bien el fenómeno que estaba interesado en estudiar; entonces decidí que mi tesis sería un trabajo de historia cultural usando como metodología el estudio de la vida de Emiliana de Zubeldía, enfocado con un lente de teoría cultural.

Mis maestros y compañeros me preguntaban ¿Es una biografía o no? Lo aclaro, el presente trabajo no es una biografía; es un estudio de la cultura musical en Sonora por medio del estudio de la vida de Emiliana de Zubeldía. La biografía fue, precisamente, el enfoque de investigación a la hora de visitar el Archivo Histórico de la Universidad de Sonora (de ahí obtuve la mayoría de las fuentes documentales para mi investigación), es decir, que me acerqué a las cajas de documentos sobre Emiliana buscando todo sobre su vida, buscando armar una biografía. A fin de cuentas eso hice, aunque no escribí todo lo que conocí de su vida. Mis intereses teóricos fueron delimitando qué información debía de incluir en la tesis y qué información debía de quedar fuera (información que necesariamente podía explicar el fenómeno que estaba analizando, a saber, el intercambio cultural/musical en Sonora a partir de la llegada Emiliana de Zubeldía).

Después del trabajo de investigación que realicé, soy firme al decir que no era posible hacer una biografía propiamente sobre la maestra Emiliana de Zubeldía. Una biografía que considero completa sería un trabajo de varios años. Se deberían de tomar en cuenta varios factores muy interesantes sobre un personaje más que fascinante. Para empezar, habría que leer (como lo hice, claro) la biografía existente de Emiliana de Zubeldía escrita por una de sus alumnas más cercanas, la Doctora Leticia Varela. En ese libro, *Maestra Maitea*, se encuentra gran parte de la información más valiosa y fundamental para conocer la vida de la maestra. Sin embargo, el personaje desborda chispazos que no pudieron ser incluidos en dicho libro, aspectos por demás interesantes que logré identificar en mis sumergidas al Archivo Histórico de la UNISON.

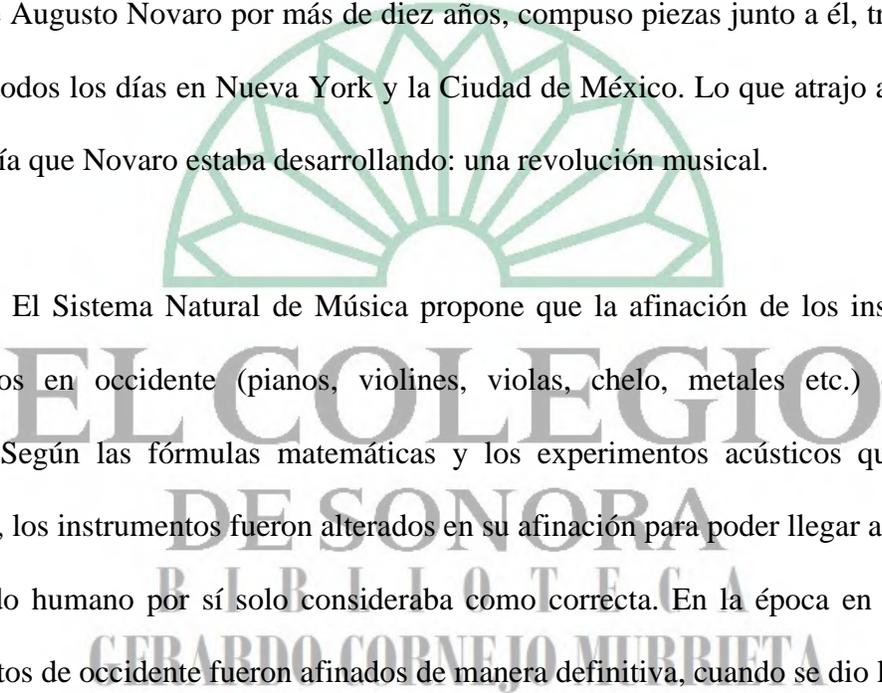
Criterios para la selección de fuentes históricas provenientes del archivo.

Empecé por consultar el archivo histórico de la Universidad de Sonora, lugar donde se encuentra el archivo público más grande sobre la maestra. El ramo Emiliana de Zubeldía está compuesto por dieciséis cajas llenas de expedientes con todo tipo de documentos y evidencias históricas sobre el tema. Después de analizar una por una me di cuenta que, junto con el libro de Leticia Varela, tenía material suficiente para sustentar mi aparato explicativo en base a mis fundamentos teóricos. De hecho, gran parte de la evidencia encontrada en dicho archivo no fue utilizada; era demasiada información. La historiadora Arlette Farge habla sobre este fenómeno común en el trabajo de archivo; gran parte de la información total con la que se tiene contacto al investigar es ajena a nuestros intereses directos, es decir, para incluir tal información en el cuerpo narrativo del trabajo, pero pueden ser muy útiles para la comprensión del tema en general¹.

Es muy importante mencionar que desde el principio de este proyecto de investigación, la temporalidad fue delimitada solo a la parte de la vida de Emiliana en Hermosillo, Sonora. Como lo dije antes, los intereses teóricos de la tesis (desarrollados en el apartado del marco teórico) dieron los criterios para seleccionar la información pertinente. A continuación presento datos que han quedado fuera del cuerpo narrativo del trabajo pero que, en mi opinión, deben de ser considerados para un trabajo biográfico sobre Emiliana de Zubeldía que pretenda abarcar de manera óptima la mayor, más importante e interesante parte de la vida de la maestra.

¹ Farge, A., *La atracción del archivo*. (Valencia, IVEI, 1991)

Un primer tema que es muy importante es el de Augusto Novaro y su Sistema Natural de Música. De hecho, mi primer interés real por Emiliana de Zubeldía fue mucho antes de cuestionarme sobre la cultura en Sonora; ese primer interés vino a raíz de que conocí qué era el Sistema Natural de Música (por medio de un maestro de mi carrera que fue alumno de Emiliana de Zubeldía) y que la maestra había estado muy involucrada. El tema da para varias investigaciones aparte, por su complejidad, importancia e impacto para el desarrollo de la música contemporánea. Empecemos por decir que Emiliana fue alumna de Augusto Novaro por más de diez años, compuso piezas junto a él, trabajó a su lado casi todos los días en Nueva York y la Ciudad de México. Lo que atrajo a Emiliana fue la teoría que Novaro estaba desarrollando: una revolución musical.



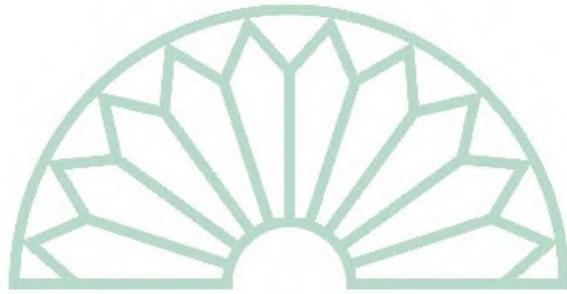
El Sistema Natural de Música propone que la afinación de los instrumentos establecidos en occidente (pianos, violines, violas, chelo, metales etc.) están mal afinados. Según las fórmulas matemáticas y los experimentos acústicos que Novaro desarrolló, los instrumentos fueron alterados en su afinación para poder llegar a la manera que el oído humano por sí solo consideraba como correcta. En la época en la que los instrumentos de occidente fueron afinados de manera definitiva, cuando se dio la pauta de cómo debían de sonar las escalas y los intervalos entre tonos (esto fue en el período Barroco), quedó patentada la forma tradicional de afinar los instrumentos, la que todos conocemos. El trabajo de Novaro fue construir instrumentos que pudieran emitir los sonidos, la música pues, de manera natural, como siempre debió de haber sido.

El Sistema Natural de Música fue apoyado en un principio de gran manera para su desarrollo. El proyecto se fue apagando poco a poco, era muy difícil propagar la nueva música en un mundo donde ya estaban establecidos los instrumentos tradicionales. Era por demás complicado difundir tal conocimiento sin un apoyo muy grande de parte de algún gobierno. Sin embargo, el tema esta esperando a ser investigado y difundido de alguna manera, ya que es algo que se sabe pero que no se a logrado potenciar, por lo menos, a las dimensiones que tal hallazgo lo pide.

Otro tema más es el de la ideología de Emiliana de Zubeldía. Sus preferencias políticas – ideológicas estaban cargadas al perfil ideológico de sus dos hermanos varones, quienes fueron perseguidos por el franquismo. Uno de ellos fue muerto bajo las condiciones de la represión, y el otro se mantuvo neutralizado políticamente por las mismas razones. Emiliana apoyaba el movimiento de izquierda Vasco. Recibía boletines informativos del movimiento (uno llamado ANAI – ARTEA), así como documentos que pedían apoyos económicos para el movimiento en momentos de crisis (a saber por un documento localizado en la Caja No. 5 - 2, en el fólder No. 5, el movimiento pedía el dinero al momento en el que habían llevado a cabo un atentado “Carrero – Blanco” lo que provocaría que la represión del régimen franquista se intensificaría).

De igual manera la vida personal de la maestra queda como un misterio a medio descubrir. Sin duda, por medio de entrevistas y buscando información en los archivos personales que muchos de sus ex alumnos y amigos deben de tener se puede llegar a trazar un retrato fiel de la vida de este interesante personaje, que no sólo brilla por su gran

influencia en el avance de la cultura musical en Sonora, si no por ser una de esas personas especiales que por sí mismas crean una historia digna de contar.



EL COLEGIO
DE SONORA
B I B L I O T E C A
GERARDO CORNEJO MURRIETA

I.- Marco teórico

1.1 Sobre la biografía y la historia cultural.

La organización de este proyecto de investigación es temática. Se analizará la discusión teórica correspondiente a un debate historiográfico sobre los diferentes enfoques de la biografía; también se explorarán y se analizarán definiciones del concepto de cultura, lo que sitúa esta tesis como un estudio de historia cultural. Según Peter Burke la interpretación cultural de los fenómenos sociales derivó en lo que se conoce como historia cultural, “Este giro cultural forma parte en sí mismo de la historia cultural de última generación”². Siendo esta tesis un trabajo basado en un cuerpo metodológico de teoría cultural, así como un trabajo que está dedicado a estudiar un fenómeno cultural, nos parece lo más natural ubicarlo dentro de esa perspectiva histórica³. Discutiremos esto un poco más adelante. Sin embargo, la biografía también fue utilizada como metodología.

Esta dualidad metodológica implica un análisis que va más allá de la intención de estudiar la vida de una persona. Si definimos la biografía como lo entiende el discurso común, no habría mayor problema en definir esta investigación como registro histórico de la vida de Emiliana De Zubeldía en Hermosillo, Sonora. El tema es más complejo en la medida en que los efectos de la presencia de nuestro personaje tienen un impacto en la cultura musical en Sonora.

² Burke, Peter *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona, Paidós, 2004) p. 14.

³ *Ibidem* p. 15.

En cuanto a los diferentes enfoques historiográficos de la biografía, los avances hasta el momento nos arrojan la siguiente discusión. Por un lado, se argumenta que la biografía puede ser vista desde la perspectiva heroica, es decir, que el personaje histórico tiene características extraordinarias por las cuales es justificado el estudio de su vida. La otra perspectiva dice que el personaje representa a muchas otras personas de su época, por lo que estudiarla y conocerla sería como conocer a una generalidad.⁴

En cuanto al concepto de cultura, la presentaré en una discusión teórica en el apartado llamado “Definiendo el concepto de cultura”, donde se habla de la necesidad de una revisión histórica del concepto desde las diferentes ciencias sociales que lo han trabajado; también se hará la justificación de un uso particular de este concepto, en el sentido de que se entenderá por cultura musical en Sonora algo que solamente se refiere a ese momento histórico. Más adelante se explican los intercambios culturales entre Emiliana de Zubeldía y sus alumnos.

Continuemos con la biografía ¿Cuál es la perspectiva histórica de una biografía? La pregunta anterior puede ser redundante: la biografía es una perspectiva histórica. Sin embargo, la naturaleza de la biografía, su flexibilidad metodológica⁵, le dan sentido a la frase. Después de explorar el tema podemos concluir que la biografía es una perspectiva histórica pero que, a su vez, puede ser abordada desde diferentes perspectivas históricas. Trataremos de aclarar esto.

⁴ González de Luca María Elena, *El trigo derramado y el problema de la biografía* en la tesis doctoral de la autora **Entre fronteras, Vida y tiempos del gringo que puso a Caracas sobre rieles** (Venezuela, 2000).

⁵ Ibidem.

El proyecto de investigación que eh desarrollado se enfocará en la llamada perspectiva heroica de la biografía. Creemos que la vida de la Emiliana de Zubeldía es importante por la influencia que tuvo como maestra y artista en el desarrollo de la cultura musical en Sonora.

No se estudia la vida de la persona en sí misma, sino que se estudia cierto fenómeno que está representado y explicado de la mejor manera por medio del relato de esa vida. Tal es el caso de la obra de Allan Bullock citada en el artículo de González, *Hitler, estudio de la tiranía*, donde, más que estudiar la vida del dictador, se estudia la historia del Tercer Reich y el desarrollo de la entrega del pueblo alemán a una persona como Hitler.

Podemos darnos cuenta que el estudio de la vida de una persona se enfocará a los diferentes aspectos que la conforman, o bien, en los que el investigador está interesado en estudiar. Entonces es necesario echar mano de otras perspectivas históricas que sean satisfactorias para analizar los fenómenos que atraviesan la vida que se estudia.

Es por esto que creemos que la biografía de Emiliana de Zubeldía se debe de abordar tanto de la más evidente, la perspectiva biográfica, así como de la perspectiva de historia cultural. La justificación del uso de la segunda perspectiva queda clara si tratamos de estudiar el impacto de su vida como maestra y artista.

La perspectiva de la historia cultural es un tanto problemática. Este proyecto se puede ubicar claramente en lo que Mauricio Archila⁶ define como nueva historia cultural. Este tipo de historia pretende estudiar la cultura de los grupos marginados, y dejar de lado el clásico planteamiento donde se relaciona a la cultura solamente con lo que nombramos en este trabajo como alta cultura o cultura de élites.

Para entrar a este problema es necesario definir el concepto de cultura. Esta discusión está desarrollada en gran parte del apartado siguiente, empecemos citando a Peter Burke: “En la búsqueda de nuestro objeto [la historia cultural] podría por tanto ser apropiado adaptar la definición del hombre de los existencialistas y decir que la historia cultural no tiene esencia. Sólo puede ser definido en términos de su propia historia”.⁷ Retomando la discusión que se abrió al principio de este apartado, Burke toma dos caminos para definir la historia cultural. Uno se centra en identificar el objeto de estudio como un fenómeno cultural y que, obviamente, sea un fenómeno del pasado. En el caso de nuestra investigación se cumple con ambos requisitos al estudiar un momento histórico de la cultura musical en Sonora. El otro camino se centra, más que en el objeto de estudio, en los métodos de estudio. Como ya lo hemos dicho antes, y como lo comprueba más adelante el marco teórico, la metodología de esta tesis está basada en teorías de la cultura, así como en teorías de la historia cultural⁸.

⁶ Archila Mauricio, *¿Es aún posible la búsqueda de la verdad? Notas sobre la (nueva) Historia Cultural en Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 26, 1999.

⁷ Burke, Peter en Chinchilla Pawling, Perla. *Historia Cultural y Cultura* (Reseña) en *Historia y Grafía* No. 11 (México, Universidad Iberoamericana, 1998) p. 190.

⁸ Burke, Pete *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona, Paidós, 2004) p. 14 – 17.

La historia cultural, que según Archila se sitúa como una perspectiva postmoderna, es muy amplia, pero, en efecto, abraza el espectro de nuestra investigación. Es precisamente la relación entre la cultura musical de élites (la cual portaba Emiliana de Zubeldía) y la cultura musical popular o subalterna (la cual portaban la mayoría de sus alumnos, que era personas comunes y corrientes), la que justifica el uso de esta perspectiva.

Aparatos explicativos como los de los estudios subalternos nos arrojan interesantes herramientas para analizar este aspecto. Por ejemplo, el concepto de transculturación en estudios subalternos de Latinoamérica, planteada por Beverley⁹, es de gran utilidad. Sin embargo, y como lo explicaremos más adelante, el fenómeno que queremos describir y explicar será nombrado como intercambio cultural.



EL COLEGIO
DE SONORA
B I B L I O T E C A
GERARDO CORNEJO MURRIETA

⁹ John Beverley, *Los límites de la ciudad letrada: subalternidad, literatura y transculturación* en Historia y Grafía No. 12 (México, Universidad Iberoamericana, 1999).

1.2 Definiendo el concepto de cultura

“Todo concepto en el que está concluido un proceso completo, se resiste a la definición; sólo lo que no tiene historia es definible”. Frederich Nietzsche

Este trabajo se dedica al análisis de un cambio muy importante en la cultura musical de Sonora. Las cinco décadas en las que Emiliana de Zubeldía vivió en Hermosillo (1948-1988) representan un gran avance en la enseñanza formal de la música y en el desarrollo de la cultura musical de la región. De esta manera podemos identificar claramente los conceptos básicos de este trabajo. Empezaremos con cultura.

Definir el concepto de cultura es una tarea ardua y compleja. Por un lado tenemos que los teóricos que lo han trabajado tienen definiciones muy variadas. Se ha hecho desde diferentes disciplinas de las ciencias sociales, y dentro de éstas, desde diferentes enfoques. Existen definiciones muy generales, que buscan un sentido totalizante del término, así como definiciones que mantienen la intención de darle significados según el contexto en el que se esté trabajando.

Después de revisar algunos de los enfoques teóricos que dominan las discusiones sobre el concepto de cultura, creemos que sus características nos obligan a definirlo según su contexto histórico. Lo que se entiende por cultura en tal o cual momento determinado, depende de la intención con la cual aparecieron y se desarrollaron tales o cuales hechos culturales. Esta tarea nos obliga a discutir nuestra postura frente a las utilizadas por muchos de los teóricos de la cultura más importantes del siglo veinte.

Este difícil ejercicio nos ha revelado que el concepto no puede estar sujeto a determinismos teóricos; su naturaleza hasta ahora es cambiante y puede ser explicada desde muchos ángulos, dado que los fenómenos culturales son causados por múltiples factores. Nos parece que la mejor forma de entrar a esta discusión es revisando históricamente los significados de cultura, al mismo tiempo que introduciremos diferentes enfoques teóricos que confrontan al nuestro.

Al respecto N. Luhmann dice:

“La reflexión sobre el concepto de cultura lo muestra como un concepto histórico, referido a fenómenos históricos. Por eso no es posible que ese acontecimiento llamado cultura quede fijo en el terreno de los objetos, ni tratar de distinguirlo respecto de otros objetos. El fracaso de todas las definiciones que han intentado esto es, junto al análisis histórico, un argumento muy fuerte para comprobar que la perspectiva universal de la cultura tiene raíces histórico-sociales”.¹⁰

Gilberto Giménez Montiel señala que la característica principal del concepto de cultura es la variedad de definiciones que tiene, así como la variedad de disciplinas que la han estudiado. Esto representa un problema grande cuando nos referimos a este concepto, ya que puede remitirnos por lo menos a cuatro enfoques diferentes que la definen: el enfoque filosófico – literario, el del discurso social común, el de la antropología y el de la sociología.¹¹

¹⁰ N. Luhmann en Chinchilla Pawling, Perla. *Historia Cultural y Cultura* (Reseña) en *Historia y Grafía* No. 11 (México, Universidad Iberoamericana, 1998) p. 192.

¹¹ Giménez Montiel, Gilberto, “La teoría y el análisis de la cultura”, *La problemática de la cultura en las ciencias sociales* (México, UNAM, 1998).

Giménez elimina los enfoques filosófico – literarios y del discurso social común con el fin facilitar la difícil tarea de homogenizar la definición de cultura. Sin embargo, los caminos de la antropología y de la sociología no dejan de ser pantanosos. Cada disciplina tiene su historicidad conceptual.

Los primeros usos del término se refieren al cultivo de la tierra, análogamente Cicerón lo usa para describir el cultivo de las capacidades humanas. Resulta interesante que la aplicación Ciceroniana le da un aire elitista e individualista, ya que esa característica será heredada por definiciones modernas.

Precisamente la diferenciación entre las definiciones antiguas y las definiciones modernas es, en gran parte, lo que representa un punto importante en la discusión sobre el concepto de cultura para nuestros intereses teóricos. Giménez señala que el término tiene un sentido “activo” cuando se refiere al cultivo (agricultura o virtudes humanistas). Así se concibió hasta el siglo XV; después, de manera gradual, el sentido fue cambiando a un estado que podríamos llamar “pasivo” o “inactivo”. Fue el comienzo de la cultura vista como un campo de estudio y producción autónomo.

En el siglo XVIII una tradición filosófica alemana (Herder y Fichte) despersonalizan el término, tratando de definir con él características colectivas de una sociedad. Al mismo tiempo se cocina la dicotomía entre civilización y cultura, promovida por la burguesía. Es en este momento donde se hereda el aire elitista que Cicerón le había dado al término, ya que se refiere al desarrollo individual y colectivo (ético, intelectual,

estético). Asumimos que la colectividad que se menciona es una élite de personas que tienen acceso a este tipo de desarrollo, por medio de la educación principalmente, y que aspiran a ese cultivo. De aquí se podría conocer el origen de la noción común y corriente de “ser culto”.

En ese mismo siglo se presenta la autonomatización de la cultura. Esto quiere decir que se convertiría en una actividad sin ninguna función práctica para la vida cotidiana (no activo). En otras palabras, el término dejaría de ser aplicado a las actividades comunes y corrientes, como se había hecho anteriormente (cultivo, por ejemplo). La cultura por la cultura misma. En este momento se puede reconocer el nacimiento del mundo cultural como una actividad desinteresada. Para que la cultura sea valorada no necesita tener una utilidad práctica, si no que se convierte en un bien en sí mismo.

Según Néstor García Canclini en la introducción al libro de Pierre Bourdieu “Sociología y Cultura”, esta autonomatización del campo cultural se justifica por el nacimiento del capitalismo que, dicho sea de paso, se da a la par del nacimiento de muchos otros campos disciplinarios (el filosófico, el económico etc.). La asignación de valores para los bienes culturales (o capital cultural) se da a partir del complejo proceso productivo que separa de la religión a muchos campos de trabajo de la vida humana. Todo adquiere un precio y un lugar dónde venderse.

El hecho de que el cambio en la cultura se diera al mismo tiempo que el surgimiento del capitalismo no implica una conexión causal como la que señala García Canclini. En todo caso el capitalismo fue un factor más; también veremos que la influencia del capitalismo se presenta como un efecto (no como una causa) de la autonomatización cultural. Parece claro que fue una combinación entre la búsqueda del cultivo y el crecimiento de la sociedad (dándole un lugar propio a la actividad cultural), y el surgimiento del estado nación lo que causó este fenómeno.

Lo anterior tiene una estrecha relación con lo que conocemos como tiempo libre y tiempo de trabajo. Con el nacimiento de la educación pública o educación nacional la nueva connotación de cultura será esparcida en las aulas. Las obras culturales (artísticas, intelectuales y científicas) darán el nacimiento a la *cultura patrimonio*. Es aquí cuando se patentó la conocida relación entre cultura y bellas artes, música, literatura y teatro.

Así se crean las tres fases de la cultura patrimonio: la de codificación de los valores culturales, la de institucionalización de la cultura, y la de mercantilización de la cultura. Nos interesan las dos primeras fases, aunque es importante señalar la controversia que surge si aceptamos que la tercera fase de la cultura patrimonio es, en gran parte, lo que Bourdieu considera la causa principal de la autonomatización de la cultura (esta discusión no nos corresponde por el momento).

La codificación de los valores culturales se refiere a definiciones estéticas que tienen que ver con lo que se considera de buen y mal gusto, de lo bello y lo feo, de lo

civilizado y lo bárbaro. También se definen las jerarquizaciones de los círculos culturales, lo que es de gran relevancia para nuestra investigación, ya que se describen los elementos que chocaron culturalmente cuando Emiliana de Zubeldía llegó a Hermosillo. Según Giménez, existe el círculo interior de la alta cultura legítima (bellas artes), el círculo intermedio de la cultura tolerada (jazz, rock, arte prehispánico) y el círculo de las clases intoleradas y excluidas (marginadas y subalternas).

Hasta el momento, tanto la definición de cultura como la aún pendiente definición de cultura musical tienen que ser puestas en controversia frente a lo que Bourdieu define como campo. “¿Qué es lo que constituye a un campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación”¹². Estamos de acuerdo con la primera condición; la segunda será refutada en los siguientes párrafos, al igual que la idea de Gilberto Giménez acerca de la relación entre el círculo de la cultura subalterna con el círculo de la cultura legítima o alta cultura.

De igual forma el siguiente argumento sobre la definición de campo es problemático: “La sociedad, y por tanto, la confrontación entre clases, es el resultado de la manera en que se articulan y combinan las luchas por la legitimidad y el poder en cada uno de los campos.”¹³; precisamente esta supuesta lucha, que en los hechos parece ser más bien una combinación de relaciones diversas entre los actores de diferentes círculos culturales, es lo que representa uno de los argumentos más fuertes de nuestra investigación.

¹² García Canclini Néstor, en Bourdieu Pierre, “Sociología y cultura” (México DF., Grijalbo, 1984) p. 19.

¹³ Ibidem, p. 19.

Lo que es presentado como campo cultural en la interpretación de García Canclini es similar a lo que identificamos como la cultura patrimonio, con las diferencias que acabamos de mencionar en los párrafos anteriores. No creemos que sea pertinente nombrar campo cultural o campo de la cultura musical a la cultura o cultura musical sonoreense que estudiamos. De esta manera podemos alejarnos de las diferencias que existen entre lo que Bourdieu define y lo que deseamos comprobar.

Sin embargo, existe una definición, o bien, una interpretación de Randal Johnson presentada como introducción del libro “El campo de la producción cultural” de Pierre Bourdieu que es compatible con nuestros intereses metodológicos. La confrontación entre clases y la lucha por el control del campo es presentada de una forma más flexible, al afirmar que las estructuras de los diferentes campos son determinadas por la posición de los diferentes agentes que los conforman.

Esta definición no implica necesariamente que esta posición sea de competencia por el poder, aunque afirma que “Para entrar al campo (...) para jugar el juego, uno debe de poseer el *habitus*¹⁴ que lo predispone a entrar a dicho campo, a ese juego, y no otro. Uno también debe de poseer una cantidad mínima de conocimiento, o habilidad, o talento para que sea aceptado como un jugador legítimo. (...) Quiere decir, en pocas palabras,

¹⁴ La definición de *habitus* presentada por García Canclini es la más adecuada “(...) el proceso por el cual lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. Si hay una homología entre el orden social y las prácticas de los sujetos no es por la influencia puntual del poder publicitario o los mensajes políticos, sino porque esas acciones se insertan –más que en la conciencia, entendida intelectualmente- en sistemas de hábitos, constituidos en su mayoría desde la infancia”. La acción ideológica más decisiva para constituir el poder simbólico no se efectúa en la lucha por las ideas, en lo que puede hacerse presente a la conciencia de los sujetos, sino en esas relaciones de sentido, no conscientes, que se otorgan en el *habitus* y sólo podemos conocer a través de él.” Ibidem, p. 34.

invertir un tipo de capital de tal forma que derive en el máximo de beneficio o ganancia de tal participación”.¹⁵

Deseamos comprobar que las diferentes posiciones de los agentes que conforman un campo (en este caso el de la cultura musical) no se dan necesariamente en búsqueda de una ganancia o beneficio, o de la lucha por el control de éste, sino que, en algunos casos, se pueden dar relaciones de intercambio “desinteresado” de valores o capitales culturales.

Para analizar éstas relaciones es necesario identificar las partes del todo, es decir, las diferentes secciones de las cuales se conforma la cultura en su conjunto (o la cultura musical en su conjunto). De esta manera podemos estudiar el tipo de relaciones que se dan entre estas secciones. Bourdieu les llama subcampos.

Es similar a la jerarquización de la cultura presentada por Giménez, que nos parece más satisfactoria para nuestros intereses. Sin embargo, no creemos que el término jerarquización sea el más adecuado para nombrar a los diferentes círculos culturales ya mencionados. Lo sería el término agrupar, ya que dejaríamos de lado todo tipo de intención de calificar un círculo como superior al otro. Como veremos más adelante, el hecho de que un tipo de círculo cultural tenga un mayor desarrollo disciplinario no implica que sea superior, si no que es su naturaleza superarse a sí mismo, mientras que otros círculos no pretenden hacerlo.

¹⁵ Johnson, Randal en Bourdieu Pierre. *The field of cultural production* (EUA, Columbia University Press, 1993) p. 8. Traducción mía.

Pierre Bourdieu trabaja las características de estos círculos, llamándoles “niveles culturales”. En la excelente introducción al libro “Sociología y cultura” presentada por García Canclini vienen expuestas características estéticas de las diferentes clases sociales: la estética burguesa, la estética de los sectores medios, y la estética popular.

Bourdieu describe los gustos de cada nivel cultural dividido en clases sociales, de tal forma que estos pueden determinar el tipo de producto cultural que consuman, aunque acepta que se puede presentar cierta unidad entre sectores y niveles, dicha unidad se manifiesta, entre otros hechos, en que los mismos bienes son, en muchos casos, consumidos por las distintas clases sociales. La diferencia se establece, entonces, más que en los bienes que cada clase se apropia, en el modo de usarlos.

Sin embargo, esto no nos interesa. Lo que estamos estudiando en este caso es la formación y desarrollo de los productos y los productores de los diferentes círculos culturales, así como la relación de intercambio de valores culturales que se dio entre ellos. Estamos ante una encrucijada ¿Es primero el consumidor o el producto?

Es muy importante la distinción, ya que al nombrar un círculo cultural nos referimos al capital cultural común que éste produce y no al gusto o la preferencia estética de su consumidor ¿Qué tanto está determinado el producto artístico por la estética del sector cultural que la consume? Bourdieu responde parcialmente al aceptar que un mismo sector puede consumir productos de diferentes círculos de producción cultural.

Creemos que las características estéticas de cada círculo cultural están determinadas necesariamente por los gustos o las características estéticas de las clases sociales que representan con mayor fidelidad. Cada círculo cultural se manifiesta de manera diferente; su estética puede ser determinada por la clase social que lo representa, como los productos artísticos de éste pueden determinar la estética de la clase social que representa. Es una relación dialéctica.

Como ya dijimos, lo que nos interesa es la dinámica entre diferentes círculos culturales. Randal Johnson explica que según Bourdieu el subcampo de la alta cultura (campo de producción restringida) por lo general determina las características de su producto a partir de intereses internos (le llama principio de autonomía), mientras que el subcampo de la cultura popular (campo de producción a gran escala) es determinado por factores externos (le llama principio de heterogeneidad). Los productos de la alta cultura están destinados a un público de productores o especialistas, mientras que los de la cultura popular están destinados a satisfacer las necesidades de capital económico, poniendo como prioridad llegar al mayor número de audiencia posible.

En gran parte estamos de acuerdo con esto, aunque dejaríamos abierta la posibilidad de que los productos de la cultura popular pueden estar determinados por lo que podemos llamar el principio de continuidad de los valores culturales populares (la tradición, lo que los hace identificables a lo largo de las generaciones, lo que los hace populares). Sin embargo, Bourdieu no explica nada acerca de la relación entre estos

subcampos, del intercambio de capital cultural que se puede dar entre ellos, que nos interesa más.

Bourdieu discute elocuentemente sobre las características de los gustos en cada clase o sector social; eso determina su estética¹⁶. Los museos son para la clase alta o burguesa, la fotografía y las corridas de toros para los sectores medios, y los sectores populares solo consumen productos que tienen un fin práctico y funcional.

Cuando se aplica la música al esquema de Bourdieu, entendida como un evidente producto cultural manifestado en diferentes niveles y clases sociales, vemos que no es tan sencillo caracterizar cada estética correspondiente a cada clase social. En todo caso, creemos que la estética de cada clase social está determinada tanto por sus características históricas y culturales¹⁷, como por los productos culturales que consume; así como cada círculo de productores y productos culturales está determinado por su cultura, como por el público que los consume.

¹⁶ Ver la introducción mencionada, por García Canclini.

¹⁷ Me aventuro referirme a cultura en su sentido antropológico. Este uso del término se discutirá en el siguiente apartado. A fin de cuentas, daremos pie a que el concepto de cultura pueda ser usado en sus diferentes concepciones en la medida en la que se refiera a cosas diferentes.

La estética de la clase popular de Sonora de 1950 será diferente a la de la clase popular de Varsovia de 1850. Tenemos la seguridad de que el modelo de Bourdieu puede enmarcar muy bien a muchas sociedades tradicionales en cierto momento histórico. También estamos seguros de que en casos como el que estudiamos las relaciones entre clases sociales y círculos culturales es mucho más dinámico y, por lo tanto, requiere de modelos teóricos más flexibles.

Además es importante recalcar que nuestro interés no está en la estética de las diferentes clases sociales. Más bien, está en las características de los círculos culturales que existían en el Sonora de 1948, en el tipo de relaciones que se dieron entre éstos a la llegada de Emiliana de Zubeldía, y en su desarrollo a lo largo de cuarenta años.

Una interpretación del modelo teórico de Bourdieu hecho por Randall Johnson revela que es necesaria la flexibilidad que mencionamos, al no atribuir toda explicación de las características culturales a la clase social. “Esto induce al objetivismo que Bourdieu encuentra inaceptable en gran parte del análisis estructuralista. Los trabajos artísticos, en la visión de Bourdieu, son producidos por agentes que existen en lugares objetivos derivados de relaciones sociales que no se limitan a los llamados ‘de clase’ y que cumplen ciertas funciones de esos agentes que debemos analizar”.¹⁸

En la realidad las relaciones entre los círculos culturales que hemos mencionado son más estrechas de lo que podemos creer, por lo menos a partir de las jerarquizaciones

¹⁸ Johnson Randal en Bourdieu Pierre, *The field of cultural production* (EUA, Columbia University Press, 1993) p. 13. Traducción mía.

hechas por Giménez. En el caso que estudiamos podemos darnos cuenta de que el círculo de las clases marginadas y subalternas, en gran parte será tolerado e incluido por Emiliana de Zubeldía, portadora y representante del círculo de la alta cultura. De esto hablaremos más adelante.

Continuemos con la revisión histórica del concepto de cultura. La segunda fase (institucionalización) empieza en 1900. La cultura se institucionaliza en el sentido político administrativo. Varios países del mundo tuvieron como proyecto la promulgación de la cultura. “En lo esencial, el sistema de institucionalización de la cultura a nivel local, nacional, regional o internacional termina de montarse hacia 1960 como una inmensa telaraña que se extiende por todo el planeta sobre cada país y cada comunidad humana, rigiendo de manera más o menos autoritaria todo acto cultural; enmarcando la conservación del pasado, la creación del presente y su difusión”.¹⁹

Este hecho explica en parte el porqué de la llegada de Emiliana de Zubeldía a la Universidad de Sonora, contrario a lo que habíamos intuido; nos pareció muy inusual que una artista de esas características hubiera decidido llegar al desértico museo de la UNISON a finales de los años cuarenta. Nos daba la impresión de que el proyecto universitario estaba desfasado con respecto al mundo moderno²⁰. Queda claro que era parte del avasallador proyecto de política cultural del que acabamos de hablar, sin dejar de lado los motivos personales de la maestra.

¹⁹ Huges de Variene, “La culture des autres” (París, Sevil, 1976) p. 35 en Ibidem.

²⁰ Refiriéndose con moderno a la periodización de tiempo y no a ningún concepto.

De esta manera podemos entender cultura desde la perspectiva presentada. Cultura implica la jerarquización de sus círculos, así como las políticas públicas aplicadas para difundir las bellas artes al resto de la población. Al hablar de cultura será necesario hablar en específico de qué tipo de cultura.

¿Qué pasa con la cultura musical? La música es un producto de cierto círculo cultural, por lo que de la misma manera, existen diferentes culturas musicales. Por ejemplo, la cultura musical de las bellas artes (en la que fue formada Emiliana de Zubeldía), la cultura musical tolerada (jazz, rock) y la cultura musical subalterna o marginada (música popular, en el caso de la región de Sonora puede ser la música norteña).

¿Podemos hablar de una cultura musical general, homogénea? Claro, una que contemple los diferentes círculos culturales que la conforman. Hablar de la cultura musical sonorenses necesariamente tiene que abarcar todas sus partes, sus círculos y, por si fuera poco, la época a la que se refiere; precisamente es uno de los intereses de esta investigación comprobar que la cultura musical en Sonora cambió a partir de la llegada de Emiliana de Zubeldía.

En este momento podemos introducir la controversia que se puede dar entre lo recién discutido y las tradiciones antropológicas que trabajan el concepto de cultura ya que plantean una definición homogenizadora del término.

1.2.1 Según la antropología

El planteamiento principal de esta tradición es que la cultura en todos los pueblos es adulta. Se rechaza la idea de que existan sociedades en una “infancia cultural”. Tampoco existen culturas inferiores; es un argumento que se contrapone a la conceptualización elitista de cultura planteada en párrafos anteriores. Trataremos de demostrar que ambos planteamientos son compatibles.

Esta es la primera controversia. Una corriente teórica representada por Boas, Lowie y Kroeber critica la idea de que exista una “evolución lineal” de las culturas “Las analogías culturales se explican, por tanto, no por referencia a esquemas evolutivos comunes, sino por el contacto entre culturas diversas. Surge así la teoría de la aculturación como teoría de la determinación externa de los cambios culturales”.²¹

Estamos de acuerdo hasta cierto punto con esta postura. Al parecer esta corriente teórica no analizó con detenimiento las características de la alta cultura musical (bellas artes). Para que esta discusión tenga lugar, es necesario aceptar que existen agrupaciones reales (jerarquizaciones según Gilberto Giménez) de los círculos culturales. Hay que aceptar que existe tal alta cultura musical y que tiene una historicidad diferente a otros tipos de manifestaciones culturales de la música.

²¹ Marvin Harris y Pietro Rossi en Giménez Montiel, Gilberto, “La teoría y el análisis de la cultura”, *La problemática de la cultura en las ciencias sociales* (México, UNAM, 1998).

Si estamos de acuerdo con esto debemos de aceptar que desde un punto de vista “jerarquizante” de la cultura musical, existen grados de desarrollo y avance disciplinario de “esquemas evolutivos”. Es similar al avance científico y tecnológico. Existen ecuaciones de composición musical (reglas de armonía) que son aceptadas históricamente por generaciones de músicos para luego evolucionar a nuevas ecuaciones que representen un mayor esfuerzo intelectual y creativo en relación al anterior.

En armonía musical es muy conocida la regla de las quintas y octavas paralelas: no se pueden repetir intervalos de cinco y ocho tonos entre dos notas al cambiar de un compás a otro. Antes de esta regla, las quintas y octavas paralelas estaban permitidas. Este ejemplo demuestra que no se puede negar que la alta cultura musical evolucionó, se mejoró a sí misma. “Si el lector no comprende la armonía como un crecimiento y un cambio gradual a partir de sus comienzos primitivos, no espere comprender lo que hay en la innovación armónica del siglo XX”.²²

El antropólogo Clifford Geertz no es ingenuo frente a las diferentes formas en las que se manifiesta el arte: “Hasta cierto punto, el arte se describe en todas partes por medio de lo que podrían llamarse términos profesionales (*craft terms*) –en términos de progresiones tonales, relaciones cromáticas o formas prosódicas-. Esto resulta particularmente cierto en Occidente, donde temas como la armonía o la composición pictórica se han desarrollado hasta alcanzar el estatuto de ciencias menores (...) No obstante, el enfoque profesional de la reflexión artística no se halla en modo alguno limitado a Occidente o a la era moderna, como nos lo recuerdan las complejas teorías de

²² Copland Aaron, “Cómo escuchar la música” (México, FCE, 1955) p. 55.

la musicología india, la coreografía javanesa, la versificación arábica o los relieves yoruba”.²³

La intención de la tradición antropológica es homogenizar el término de cultura. Quieren hablar de una cultura musical (la cultura musical sonorenses sería un ejemplo). Como ya dijimos, esto nos parece correcto siempre y cuando se reconozcan los círculos culturales inmersos en lo que llamamos cultura musical. Es necesaria la distinción en la medida en la que cada círculo tiene sus propias características y su historicidad.

La definición de cultura propuesta por la antropología puede explicar las características de la cultura musical subalterna. En este caso, y como argumentamos en el apartado anterior, la naturaleza de dicha cultura no es superarse a sí misma, sino por el contrario, conservar los valores y las características estéticas que las distinguen como populares y tradicionales (principio de conservación de los bienes culturales populares).

No podríamos hablar de una infancia cultural si su “crecimiento” se puede medir en la conservación de sus características tradicionales. En otras palabras, podemos decir que una cultura musical subalterna en el siglo XX es adulta en la medida en la que se ha mantenido fiel a su pasado en cuanto conservación de distinciones estéticas que han pasado de generación en generación y que las hacen identificables entre ellas.

Podemos ver que el uso antropológico del concepto de cultura apela a la historicidad y a la tradición de una sociedad. Este uso del concepto nos sirve al momento

²³ Geertz Clifford, *Conocimiento local* (España, Ediciones Paidós, 1994) p. 118.

en el que nos referimos tanto al círculo cultural subalterno, como a la cultura musical sonorenses en su conjunto. Sin embargo, como ya vimos, en el caso de la llamada alta cultura musical es necesario recurrir al sentido “agrupador” del término. La razón más importante por la que es de gran utilidad el modelo teórico que *agrupa* la cultura es el contacto que se da entre diferentes círculos de cultura musical, entre Emiliana de Zubeldía y sus alumnos.

De cualquier forma debemos aceptar que tales círculos culturales existen; son diferentes culturas musicales. Como ya lo hemos explicado y como trabajaremos más adelante, también debemos de aceptar que algunos círculos se han desarrollado de forma más acelerada o especializada que otros. La llamada alta cultura musical lo ha hecho de manera sistemática desde hace más de 500 años. Esto nos interesa: el contacto entre la tradición de élite musical de occidente y la tradición popular musical de la región de Sonora.

Ya se había hablado de que el contacto entre diferentes culturas las hace crecer. La tradición antropológica le llama aculturación. Este fenómeno es tan complejo como interesante. No sólo la antropología lo ha trabajado. En el siguiente apartado hablaremos de los conceptos que no nos fueron útiles del todo para definir tales fenómenos, y aclararemos cómo será nombrado.

Repasemos hasta ahora nuestras categorías y conceptos. Tenemos por un lado el concepto de cultura, el que resulta tener muchos significados dependiendo de la disciplina desde la que se aborde. Para nuestros intereses metodológicos, entenderemos cultura como el resultado práctico de conceptualizaciones hechas a lo largo de la historia, traducidas en agrupaciones y, a fin de cuentas, en políticas culturales reales y procesos de educación masiva que resultaron, precisamente, en la llegada de Emiliana de Zubeldía a Hermosillo, Sonora.

Dentro de esta forma de entender el concepto, se presentan las necesarias categorías de análisis que agrupan los diferentes actores culturales de la investigación: alta cultura musical (Emiliana de Zubeldía y su capital cultural) y la cultura musical subalterna (alumnos de EZ que conocieron nuevas manifestaciones culturales, el público que escuchó conciertos y conferencias sobre música, así como música popular que fue recibida y trabajada por EZ).

También tenemos el uso antropológico del concepto de cultura. Con este nos podremos referir a la cultura musical sonorenses en su conjunto, la cual será entendida en función del momento histórico en la que se ubique. Nombrar la cultura musical sonorenses antes y después de la llegada de Emiliana de Zubeldía es referirse a la columna vertebral de esta investigación.

1.3 Intercambios de valores culturales.

Una de las corrientes teóricas más importantes que manejan el concepto de subalternidad es la desarrollada por Antonio Gramsci. Sus planteamientos como sociólogo son a partir de la hegemonía. Hay que decir que la tradición teórica de Gramsci nace del materialismo histórico (un postmarxista). Es importante mencionar a este autor que definió con claridad la subalternidad, y es eso lo que nos interesa.

La principal intención de Gramsci es explicar que el poder, la hegemonía de las clases altas, debe de pasar a manos del proletariado, de los subalternos. Dedicó gran parte de su obra a explicar cómo debe de ser esta transición entre círculos culturales. Para empezar, el proletariado, dice Gramsci, debe de crear su propia cultura, sus propios valores y sus propios intelectuales. Sólo de esta forma, por medio de la cultura, se podrá dar el cambio de poderes.

Para explicar su postura, Gramsci tiene que definir, y por tanto, diferenciar, cultura dominante y cultura subalterna (lo que puede ubicar a las culturas hegemónicas y las populares). “La posición de la clase subalterna y/o dominante determina, según Gramsci, una gradación de niveles jerarquizados en el ámbito de la cultura, que van desde las formas más elaboradas, sistemáticas y políticamente organizadas –como las “filosofías” hegemónicas y, en menor grado, la religión- a las menos elaboradas y refinadas- como el sentido común y el folklore, que corresponden grosso modo a lo que suele denominarse “cultura popular”. Pero, en realidad, no se trata sólo de una estratificación, si no de una

confrontación entre las concepciones del mundo oficiales y las de las clases subalternas e instrumentales que en su conjunto constituyen los estratos llamados populares”.²⁴

La cita anterior no sólo reafirma que la relación entre los subalterno y lo dominante es de estratificación de los círculos sociales y culturales, sino que pueden nacer de ahí relaciones diversas, es decir, confrontar esas formas diferentes de concebir el mundo. Como dijimos en el apartado anterior, uno de los conceptos que definen dicha confrontación es aculturación.

La tradición antropológica es la que ha trabajado con mayor detenimiento el concepto de aculturación, así como el fenómeno que analiza. Una definición más, dada por Gilberto Giménez, es la siguiente, al diferenciarla de inculturación (que es el proceso de aprendizaje que se da al interior de una cultura): “Pero este aprendizaje puede producirse también por vía exógena, en el marco de los fenómenos de difusión o de contacto intercultural”.²⁵ Ha esto se le llama aculturación.

Las definiciones de aculturación que hemos presentado hasta ahora describen de manera muy general el fenómeno que estudiamos. Si bien el contacto entre Emiliana de Zubeldía y sus alumnos, así como con la cultura musical sonorenses de esa época, es un contacto intercultural, donde hay un aprendizaje de ambas partes, también es un contacto

²⁴ Giménez Montiel, Gilberto, “La teoría y el análisis de la cultura”, *La problemática de la cultura en las ciencias sociales* (México, UNAM, 1998). p. 29

²⁵ Ibidem. P. 22

entre círculos culturales específicos. En las definiciones revisadas, el concepto de aculturación hace caso omiso de esta característica, por lo que no nos es del todo útil.

Revisemos el concepto de transculturación. Es necesario analizar el uso que se le ha dado al concepto, ya que esta tradición, en su estado más ortodoxo, se refiere a relaciones entre culturas que nacen de conflictos sociales y que tiene como objeto rescatar el pasado olvidado de las clases subalternas (en específico el movimiento de insurgencia en la India), el cual está implícito en las fuentes oficiales. El concepto ha sido usado por la tradición de los estudios subalternos latinoamericanos.

Este proyecto nació de una publicación llamada *Subaltern Studies* a principios de los ochentas impulsada por Ranajit Guha. Su principal objetivo era rescatar el pasado olvidado, el de las clases subalternas de la India; otro fue analizar y representar a este protagonista excluido por la historia hegemónica. Aunque no sólo se trata de eso, algo así como el estilo de la conocida “historia desde abajo” de la tradición inglesa, sino que “exige dar un paso más: el de la rectificación de un núcleo epistemológico que, por su misma naturaleza, no puede explicar aquella zona de sombras o contraparte de aquella supuestamente iluminada”.²⁶

Zermeño continúa con algunas reflexiones muy importantes sobre la misión de los estudios subalternos, que representan una respuesta postmoderna a la escritura de la historia:

²⁶ Zermeño Padilla, Guillermo. *Condición Subalterna, condición postmoderna y saber histórico. Hacia una nueva forma de escritura de la historia?* en *Historia y Grafía* No. 12 (México, Universidad Iberoamericana, 1999) p. 12.

“Lo central de la discusión en torno a la forma de escribir la historia específica de la modernidad; también la posibilidad de su trastrocamiento por medio de la inversión de los términos élites/subalternos de la observación historiográfica. Es necesario analizar si se pueden traspasar con éxito los límites o bordes que circunscriben, ideológicamente, al pensamiento histórico moderno, a fin de volver a pensar desde lo que falta, para iluminarlo de nuevo”.²⁷

El proyecto encabezado también por Dipesh Chakrabarty se dedicó a estudiar el pasado hindú en momentos de rebelión y conflicto social, a saber, una insurrección campesina en la India. Las reflexiones teóricas surgidas de ahí, son de gran relevancia: van desde la deconstrucción discursiva para encontrar pasados subalternos, hasta lo que más nos atañe, los resultados de la interacción entre clases de élites y clases subalternas.

Un factor central en las reflexiones resultantes de estos estudios, es el hecho de que se acepta a la sociedad en un proceso de “alfabetización” inconcluso, del cual resulta un déficit de representatividad histórica por parte de algunos sectores. Este ausente, necesita una voz y una representatividad: los estudios subalternos tratan de hacer este trabajo.

Los *Subaltern Studies* nos proporcionan otra definición de subalternidad, dada por el historiador Dipesh Chakrabarty, al referirse a esta clase como marginada por los archivos históricos al no estar representados como otros grupos. “En otras palabras, estos

²⁷ Ibidem, p.13.

pasados que resisten la historización al igual que debe haber momentos en la investigación etnográfica que se resisten al quehacer de la etnografía”.²⁸

Tampoco nos satisface tal definición en el caso que estamos estudiando. Lo que queremos nombrar como cultura musical subalterna en Sonora, no carece de representatividad histórica²⁹. Lo importantes es que es subalterna en relación a la cultura hegemónica que portaba Emiliana de Zubeldía en el sentido de que una recibía el impulso del estado (por medio de la Universidad de Sonora) para ser enseñada de manera pública, mientras la otra mantenía su estado tradicional al ser difundida y enseñada de manera consuetudinaria.

Como podemos ver, el caso de la cultura musical presenta varias dificultades al tratar de ser definida por los diferentes enfoques que hemos revisado. La relación que se da entre lo que llamamos alta cultura musical y cultura subalterna musical no ha sido descrita por los autores revisados.

John Beverly³⁰ afirma que la creación de los estudios subalternos sudamericanos fue fundamentada bajo la idea de que los paradigmas científicos imperantes (marxismo, izquierda latinoamericana, feminismo, el postestructuralismo, los estudios culturales, etc.) ya no respondían de manera adecuada a las realidades culturales y políticas

²⁸ Chakrabarty, Dipesh. *Historias de las minorías, pasados subalternos* en Historia y Gráfica No. 12 (México, Universidad Iberoamericana, 1999) p. 93

²⁹ En la época en la que llegó Emiliana de Zubeldía (fines de los cuarenta) empezaba lo que podemos llamar progreso en la producción musical popular, teniendo como resultado grabaciones (fuentes de archivo para el futuro) de manera cada vez más sencilla.

³⁰ En el artículo citado en la siguiente nota a pie de página está basado todo este apartado sobre transculturación.

estudiadas. Precisamente en los estudios sobre cultura y literatura empezó a ser recurrentemente la idea de transculturación.³¹

Fernando Ortiz utilizó el concepto por primera vez para describir cómo se habían fundido los elementos antagónicos europeos y africanos en la cultura cubana en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. El crítico literario Ángel Rama utilizó la idea de “transculturación narrativa” para describir la fusión entre el estilo de literatura del boom en Cuba y las fuerzas políticas (ideológicas por tanto) resultantes de la Revolución.

Malinowski reconoció la utilidad del concepto de transculturación en el prólogo que escribió del libro de Ortiz, desplazando al de “aculturación”. En referencia a una introducción a la reedición de la traducción al inglés del *Contrapunteo cubano*, hecha por Fernando Coronil, Beverly cita que transculturación describe “(lo que Walter Benjamin denominó) ‘tesoros culturales’... dejen de deberle su existencia exclusivamente al trabajo de las élites y se conviertan también en los logros de las colectividades populares, como productos de una historia común”.³²

Cada autor le da más peso a diferentes elementos. Para Ortiz el centro de la transculturación está más en los elementos “ordinarios” que en la alta cultura. Para Rama y Coronil está en la representación literaria de los sectores (Coronil cree que el *Contrapunteo* en sí mismo es mejor ejemplo de transculturación que el objeto de estudio del libro).

³¹ Beverly, John. *Los límites de la ciudad letrada: subalternidad, literatura y transculturación*. En *Historia y Geografía* No. 12 p. 151

³² *Ibidem* p. 152.

Creemos que la columna vertebral de los procesos de transculturación estará centrada en función del caso que se analiza. En el nuestro, es importante el resultado proveniente tanto de la alta cultura musical como de la cultura subalterna musical. En esto coinciden Rama y Coronil, al afirmar que “la transculturación es algo que ocurre entre la alta cultura y la subalterna, más que un rasgo o recurso interno a la cultura subalterna misma”.³³

Rama y Ortiz están de acuerdo en que los procesos de transculturación funcionan como teleología, donde no se pueden descartar las marcas de violencia y de pérdida necesaria para la formación de la nación y de la identidad nacional, negando las identidades originales. El intercambio de valores culturales en el caso que estudiamos está exenta de estas marcas de violencia y de pérdida; se forma una identidad, una nueva, aunque en este caso es regional (nueva identidad musical) determinada por dicho intercambio entre los círculos cultura popular y de élite. Podemos descartar el concepto de transculturación.

Fernando Ortiz habla de que los procesos de modernización en las culturas se dan, por lo general, con un ritmo “reposado o veloz”, pero en el caso de Cuba, este proceso se dio de manera dramática: “toda la escala cultural que Europa experimentó en más de cuatro milenios, en Cuba se pasó en menos de cuatro siglos”.³⁴ ¿Se podría decir que Hermosillo de 1947 experimentó el comienzo de su modernidad cultural/musical a la llegada de Emiliana de Zubeldía? ¿Podríamos decir que el proceso de modernización

³³ Ibidem, p. 153.

³⁴ Ibidem, p. 154.

cultural y artística en la región de Sonora fue dramático en comparación con el centro del país y, mucho más, en relación a Europa?

Las ideas presentadas por los autores revisados se refieren tanto a una transculturación literaria (Rama y Coronil) como a transculturaciones entre elementos generales de dos círculos culturales en su conjunto. (Ortiz). No podemos afirmar que las características presentadas en estos casos sean totalmente compatibles con el caso de la cultura musical en Sonora. Por este motivo hemos decidido nombrar el fenómeno que estudiamos como intercambio cultural/musical o intercambio de valores culturales.

El punto central de esta investigación es el cambio que se dio en la cultura musical de Sonora a partir de la llegada de Emiliana de Zubeldía a la Universidad de Sonora como maestra de música. Este hecho histórico divide la forma de entender la cultura musical sonorenses en dos momentos: antes de Emiliana y después de Emiliana. A su vez, estos dos momentos se definen desde dos enfoques teóricos diferentes. Los principales elementos culturales son los siguientes: la cultura musical sonorenses antes de 1947, la cultura musical que portaba Emiliana de Zubeldía, y el resultado del intercambio cultural/musical entre los dos primeros elementos.

La cultura musical sonorenses antes de 1947 la definimos desde el enfoque antropológico, al referirnos al sentido totalizante del término, es decir, que podemos hablar del conjunto de elementos musicales que conforman una cultura en su totalidad. En esto podrían caber diferentes clasificaciones de la música o de los productos

musicales emanados de diferentes manifestaciones culturales: música de banda de guerra, música indígena, música norteña etc. Desde el enfoque teórico que estamos utilizando, se puede nombrar cultura popular.

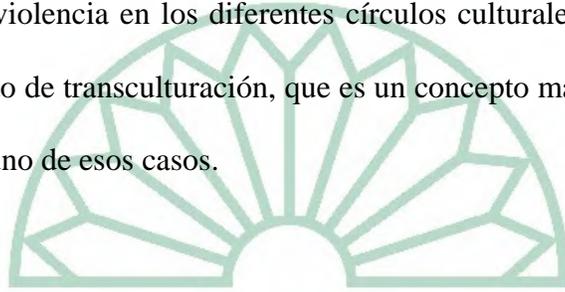
A su vez, esta afirmación nos deja ver que la cultura musical sonorenses antes de 1947 había tenido un contacto muy sutil con lo que llamamos alta cultura musical. La definición de esta cultura de élites responde a una realidad patentada en instituciones y proyectos de política cultural. Como parte de un gran proyecto “culturizador” a escala mundial, la Universidad de Sonora contrató a Emiliana de Zubeldía. Las aulas de clase se volvieron el catalizador de una nueva cultura musical en Sonora, una que resulta del intercambio de valores entre la cultura musical sonorenses y la alta cultura musical.

Esta serie de productos intercambiados provienen tanto de la cultura popular como de la alta cultura. Pueden resultar de aquí canciones populares armonizadas y orquestadas como canciones de alta cultura, así como personas formadas en una cultura musical popular con un criterio y educación musical correspondiente a la alta cultura musical. De estos fenómenos se desprenden muchos otros y es el fin de esta investigación narrarlos.

El proceso de modernización cultural /musical que experimentó la cultura musical en Sonora es excepcional. No existe en los teóricos que hemos consultado el ejemplo en el que tal proceso sea tan rápido como el del caso que estudiamos. Podemos afirmar que en cuarenta años se dio un proceso que en otras partes del mundo tardó 500

años. La drástica diferencia implica una serie de reflexiones muy importantes, que describen, precisamente, a una cultura como la sonorenses.

No está de más mencionar que en el contexto de las investigaciones sobre cultura y, más concretamente, en los casos en los que se estudia un momento de intercambio cultural, es muy raro que se presente un caso en el que los diferentes actores y elementos culturales no peleen por el control o la dominación del campo cultural, o no existan señales de pérdida o violencia en los diferentes círculos culturales. Aun en los estudios que aplican el concepto de transculturación, que es un concepto más flexible, es difícil encontrarlos. Este es uno de esos casos.



EL COLEGIO
DE SONORA
B I B L I O T E C A
GERARDO CORNEJO MURRIETA

II. Contexto histórico antes de la llegada de Emiliana de Zubeldía Hermosillo.

La vida de Emiliana de Zubeldía se puede dividir en dos partes principales: antes de su llegada a Hermosillo, Sonora, y después. Este trabajo está dedicado al estudio de la segunda parte, a la relación entre la cultura musical en Sonora y el papel que jugó Emiliana de Zubeldía como maestra de música y promotora cultural. Así, podemos identificar los dos elementos principales en esta investigación y, en consecuencia, la primera tarea será describirlos y conocerlos en función de entender en qué se convirtieron después de su contacto.

Si bien no tratamos de hacer un estudio detallado de la vida de Emiliana de Zubeldía antes de su llegada a las aulas de la Universidad de Sonora, encontramos valiosos documentos y trabajos biográficos que nos proporcionaron la información necesaria para esbozar un perfil claro y por demás satisfactorio para nuestros intereses de investigación. La biografía sobre Emiliana de Zubeldía escrita por una de sus alumnas más cercanas, Leticia Varela, sin duda, es uno de los ejes de este trabajo. De dicho libro (*Maestra Maitea*) hemos tomado gran parte de la información de la *primera parte* de la vida de la maestra, así como otro tanto de información valiosa para la *segunda parte*.

Entre el libro de Varela (una fuente secundaria de información histórica) y los documentos sobre la maestra de Zubeldía albergados en el Archivo Histórico de la

Universidad de Sonora (fuente primaria de información histórica) se encuentra la materia prima de este trabajo. Por otro lado, como ya dijimos en párrafos anteriores, tenemos a un segundo elemento, la cultura musical en Sonora, la cual es estudiada por medio de reflexiones teóricas desarrolladas en el capítulo del marco teórico, y que es bajado a la práctica al ser parte elemental de la narración de la vida de Emiliana de Zubeldía desde una perspectiva que la estudia como catalizador de un fenómeno cultural muy importante en Sonora.

Una de las primeras inquietudes que surgieron para motivar este trabajo fue que nos pareció muy interesante conocer las razones por las que dos elementos aparentemente tan diferentes se fusionaran para crear una nueva cultura musical en Sonora. A primera vista, las características culturales de la ciudad de Hermosillo y el capital cultural de Emiliana de Zubeldía no parecían tener ningún tipo de conexión clara; a primera vista, parecía que dos ondas que se mueven hacia lugares opuestos se habían unido en un punto por una razón desconocida. Para explicar bien esta idea es necesario, como lo dije al principio de este capítulo, describir y conocer ambos elementos, conocer el contexto histórico de la llegada de la maestra de Zubeldía

Hermosillo, Sonora, la capital del Estado, había entrado en un proceso de modernización más o menos común después de la Revolución en México. Es bien sabido que el proyecto modernizador en México se puede identificar con las políticas de estado del Porfiriato. También es sabido que la Revolución frenó en muchos sentidos el desarrollo que se venía gestando, ya que no tenía conforme a muchas personas: había

ferrocarriles pero el pueblo necesitaba robar los vagones del tren porque no tenía qué comer. Después de la Revolución, por lo menos en Sonora, el crecimiento urbano se desarrolló de manera tan acelerada que a la vuelta de un par de décadas (entre 1940 y 1960 aproximadamente) Hermosillo estaba tomando forma de una ciudad moderna.

Varias investigaciones sobre la modernización de Sonora coinciden en que a partir de la década de los cuarentas es cuándo se puede hablar del Hermosillo moderno. Acevedo Hernández destaca como momento clave la colocación de la primera piedra en la construcción de la Universidad de Sonora (12 de octubre de 1941), así como la apertura de uno de los principales ejes viales de la ciudad de Hermosillo, el Boulevard Abelardo L. Rodríguez, en 1952. Al mismo tiempo el crecimiento demográfico da un salto tal que la población se quintuplica entre 1940 y 1960, al pasar de 18, 601 a 95, 978 habitantes.³⁵

El autor se refiere a la década de los cincuentas de la siguiente manera: “Tiempo en que se hicieron esfuerzos sistematizados por traer artistas importantes procedentes de la república y el extranjero, la década de los cincuentas es presentada como una época de auge en la historia de la cultura en Sonora”.³⁶ Aunque no está explícito en el trabajo de tesis de Acevedo, este auge, por lo menos en lo referente a la cultura musical, está relacionado estrechamente con la presencia de la maestra Emiliana de Zubeldía, de tal manera que es imposible entender el desarrollo de la cultura musical en Sonora sin analizar este personaje.

³⁵ Acevedo Hernández Alberto Silvestre, *Cultura y comunicación: la relación entre el capital cultural, el consumo cultural y la recepción televisiva* (México, Colson, 1998).

³⁶ Ibidem. p. 118.

De cualquier manera, queda claro que el desarrollo de la cultura musical en Hermosillo estaba en un estado menor en comparación a la cultura musical que portaba Emiliana de Zubledía. Si bien ambas culturas surgen de la tradición occidental, la maestra estaba en la punta de lanza de los movimientos musicales, mientras la ciudad apenas experimentaba los cambios correspondientes a una ciudad que se empezaba a modernizar.

Las muestras más claras del progreso en Hermosillo están en su arquitectura y planeación urbana. En la década de los cuarentas se crearon las franjas de la ciudad, se establecieron instituciones de carácter urbano (la Universidad de Sonora es la principal, la cual se empezó a construir en 1941) y “la propuesta espacial y material se presenta innovadora en cuanto confiere otra imagen, refuncionaliza espacios, instauro la versión local de las zonas residenciales norteamericanas, rediseña las vialidades con obvias referencias de poder, crea obras y diseños con intenciones de traspasar el umbral de la arquitectura y el trazado urbano Porfirista de fin de siglo y acercarse al movimiento moderno”.³⁷

Las fotografías panorámicas de Hermosillo a fines de los cuarenta muestran el edificio del museo biblioteca de la Universidad de Sonora y el boulevard Rodríguez y calle Rosales como unas implantaciones de modernidad en medio de un polvorón. En ese mismo tiempo se realizaron obras como el Cine Sonora, Hotel San Alberto, Hospital General del Estado, Asilo de Ancianos, Palacio Municipal, cuerpo de bomberos, el

³⁷ Enríquez Acosta Jesús Angel “El progreso hermosillense. Expresiones de la modernización urbana en los años noventa”. El Colegio de Sonora, Noviembre de 1997, p. 37

edificio de la rectoría de la UNISON y el Hotel Laval, donde Emiliana de Zubeldía se hospedaría a su llegada, en 1947.

Así como se insertaron todas estas obras modernas en la pequeña capital del Estado de Sonora, así llegó la nueva maestra de música de la Universidad, como una imposición de la cultura moderna a la cultura popular. Lo que parecía un fenómeno raro a simple vista, resulta ser un proyecto modernizador institucionalizado, no sólo a escala local, sino parte de una red mundial de promoción de lo que se conoce como cultura patrimonio, o alta cultura, o cultura de élite³⁸.

También debemos de hablar del contexto histórico de la cultura musical específicamente. En Sonora ya había una presencia clara de lo que podemos llamar alta cultura musical. Por medio de algunos grupos de intelectuales que apoyaban la cultura³⁹, artistas que nacieron en Sonora, o personalidades pudientes que se podían dar el lujo de traer músicos reconocidos, fue que la cultura musical en Sonora se fue conformando antes de la llegada de Emiliana de Zubeldía.

En 1878 el barítono Enrique Pardini se presentó en Hermosillo y Ures, Sonora, gracias al patrocinio de la “compañía de ópera del Señor Rosa” quien, según Carlos Moncada O., podría ser director de la orquesta Francisco Rosa⁴⁰. En 1890 Ricardo Sodi y

³⁸ Para una explicación más detallada de éste fenómeno ir a la página veintidós del capítulo primero (marco teórico).

³⁹ Entendiendo por cultura lo que en esta investigación se llama alta cultura, concepción común hasta la fecha, que patenta la relación obligada entre cultura y élite. Para una explicación detallada de esta discusión ir al capítulo de marco teórico.

⁴⁰ Moncada, Carlos. *Sonora Bronco y Culto* (Fondo Editorial El libro Sonorense, Hermosillo, 1997) p. 15.

Ventura Amador se presentaron en el teatro Noriega; el concierto de canto fue ofrecido por la Sociedad de Conciertos de Hermosillo. Para 1885 ya estaba creado el Club Filarmónico Hidalgo en Nogales, Sonora, bajo la dirección de Antonio Lazuriaga. Sin embargo, narra Moncada, la presentación más célebre de la época fue en la ciudad de Guaymas y Hermosillo de la aclamada soprano Angela Peralta “el ruiseñor mexicano”, y Alice Zepilli, quienes interpretaron varias piezas en 1883⁴¹. En esa época había varias compañías que visitaron al Estado de Sonora, entre ellas, la Compañía Penotti-Vigil en 1895, la Compañía de zarzuela Hermanos Alcaraz visitó Guaymas, ciudad que recibiría grandes cantantes por la facilidad que implicaba ser un puerto. La actividad en la cultura musical no disminuyó sino hasta después de 1906, cuando ya se escuchaban los pasos de la Revolución.

Es importante señalar que si bien había actividad en la alta cultura musical estaba limitada a impactar sólo a ese círculo, el de la alta cultura. No había ningún indicio de que estos conciertos fueran presentados al pueblo en general. Tampoco hay por qué pensarlo, ya que era totalmente normal para la época que música como la ópera se distinguiera como un bien cultural exclusivo de la clase alta. Hasta podríamos afirmar que era un elemento que reafirmaba la identidad de esta clase y no había razón para que la clase popular tuviera acceso a ella.

También es importante reflexionar sobre el hecho de que creemos que presentar obras de alta cultura musical a clases populares representa un intercambio de valores culturales limitado, en gran parte, por la disposición de apreciación estética del público,

⁴¹ Ibidem.

que debe de estar determinada en gran parte por su educación musical, o en todo caso, por los valores estéticos delimitados por la música que han escuchado a lo largo de sus vidas. Creemos que el intercambio y asimilación de valores de la alta cultura a la cultura popular se puede gestar con mucha más facilidad y rapidez cuando hay educación musical y, por lo tanto, educación estética. En ese momento es cuando realmente podemos hablar de una recepción óptima, cuando los valores estéticos de la alta cultura han sido enseñados de manera formal. Es justo ahí cuando podemos decir que existió una asimilación de los valores estéticos de alta cultura musical por parte de un miembro de la cultura popular.

En este sentido, la educación musical en el Estado de Sonora tuvo sus primeros destellos a principios del siglo XIX cuando se fundó el Liceo Sonora en la ciudad de Álamos, capital del Estado al momento. La escuela fundada por Gregorio Almada enseñaba formalmente inglés, francés, música vocal e instrumental, dibujo, ética, doctrina cristiana, gimnasia y contabilidad⁴². De cualquier manera la educación que ofreció el Liceo Sonora estaba limitada a una escasa parte de la población. No se experimentaría la enseñanza formal de la música a gran escala (y por lo tanto un intercambio cultural) hasta la creación de la Universidad de Sonora, que en 1947 pondría a la cabeza de la escuela de música a Emiliana de Zubeldía.

Antes de su llegada se registra actividad cultural. En 1944 se presentarían por primera vez en Hermosillo el violinista Samuel Martí y la pianista Gunhild Nilsson. “Desde que tocaron por primera vez, en mayo, se convirtieron en ídolos. Contribuyeron

⁴² Ibidem p. 18.

con eficacia y encanto a difundir el amor por la buena música”.⁴³ Sólo basta de decir que, según el maestro Moncada, ya con Emiliana de Zubeldía en Hermosillo se fundaron varias organizaciones de en apoyo a la música, entre ellas, la Asociación de Conciertos de la Comunidad de Hermosillo el 12 de enero de 1948; en diciembre de 1947 quedó formalizado el grupo Cultura, también en Hermosillo. No existe una conexión directa en el texto de Moncada que pueda relacionar la creación de dichas agrupaciones con Emiliana de Zubeldía, sin embargo queda claro para el autor que fue en ese tiempo cuando se gestó un *boom* en la actividad cultural de la región⁴⁴.

Ahora hablaremos sobre el contexto histórico de nuestro otro protagonista.

2.1 Emiliana de Zubeldía antes de llegar a Hermosillo.

Emiliana fue el séptimo parto de Asunción Inda y León, de Pamplona, casada con Don Antonio Zubeldía, de Iráizos, Uzlama, Navarra. Nació en Salinas de Oro el seis de diciembre de 1888 donde permaneció sólo dos años, para luego mudarse a Pamplona. Su primer recital fue a los cinco años cuando ejecutó una pieza compuesta por su hermano; la familia Zubeldía tenía un piano en casa. A los ocho años ingresó a la Academia Municipal de Música. Madrid estaba en un buen momento para la música, ya que en el conservatorio había algunos maestros muy buenos, aunque el auge se dio más en el género operístico y el zarzuelero, no los favoritos de Emiliana.

⁴³ Ibidem p. 50.

⁴⁴ Ibidem p. 55.

Dejemos narrar a la prosa de Leticia Varela sobre lo que siguió: "... Emiliana, una jovencita de apenas 15 años, partía a Madrid, para solicitar exámenes a título de suficiencia del primero al cuarto grado de piano. Dos años más tarde, realizaría una operación semejante para examinarse de los grados quinto al octavo. El 26 de septiembre de 1906 regresó finalmente del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, con ocho papeletas de examen que ostentaban indistintamente el predicado de sobresaliente. A los 17 años, Emiliana estaba lista para vuelos de mayor altura."⁴⁵

Varela narra que Emiliana fue a estudiar composición a París con el maestro Vincent d'Indy sin necesidad de hacer examen de admisión en el Schola Cantorum, una especie de conservatorio libre de música. Ahí fue alumna de Blanche Selva en la materia de interpretación, lo que la formó con un perfil clásico en la composición, y riguroso en la ejecución. Sin embargo, la muerte del padre de Emiliana de Zubeldía la obligó a quedarse desde enero de 1909 en Pamplona, donde empezó a dar clases y conciertos en diferentes lugares de la ciudad.

Para 1917 Emiliana había recorrido gran parte de los escenarios en Madrid. En 1919 se casa con un químico de origen no vasco, Joaquín Fuentes Pascual. Un año después ingresó a la Academia Municipal de Música como maestra de piano. Todo parecía indicar que Emiliana de Zubeldía haría su vida en esa ciudad, sin dejar la música, pero asentándose con una familia. Sin embargo, después de casi tres años de matrimonio y sin haber concebido ningún hijo, la pareja decidió separarse, aunque dijeron a la sociedad que Emiliana retomaría las clases de piano con la maestra Selva y por esa razón

⁴⁵ Varela Leticia "Maestra Maitea", (Pro Música de Hermosillo, México, 1992) p. 37.

se quedaría en París un par de años. Leticia Varela anota en su libro que Blanche Selva realmente estaba en Barcelona al tiempo en el que Emiliana estaba en París.

El tiempo en la ciudad luz fue aprovechado para componer algunas piezas. También trabajó como pianista de ensayos de importantes óperas de Maurice Ravel y Stravinski. En 1927 su madre se enferma de meningitis y muere. Emiliana no regresaría más a Pamplona. En ese tiempo es cuando decide partir a América a una gira de conciertos, empezando en Brasil, Uruguay y Argentina. No había razones aparentes para regresar Pamplona, y tenía varias para reafirmar su escape al nuevo mundo, entre las más importantes, la penosa situación de su matrimonio fallido.

Durante el final de la década de los veinte la maestra Zubeldía se convirtió en una celebridad al lugar donde llegaba. Principalmente fue por medio de los contactos de las sociedades nacionalistas vascas como se movió con facilidad y gran hospitalidad. Muchos de sus acompañantes en recitales eran cantantes de origen Vasco. En cada ciudad que tenía presentaciones las críticas del periódico la mantuvieron en un status de gran artista. En consecuencia, se fue acomodando en un círculo de alta cultura musical en Latinoamérica, haciendo contactos por aquí y por allá. Esto le permitió llegar a un lugar de gran importancia para el desenlace de su vida, el verdadero nuevo mundo musical, Nueva York. Ahí llegó en 1930, justo el mismo año en el que el teórico musical mexicano, Augusto Novaro, empezaba a desarrollar su Sistema Natural de Música en los Estados Unidos.

Novaro recibió una beca de la fundación Guggenheim para que continuara los experimentos que empezó en México. El Sistema Natural de Música trata de demostrar que la afinación de los instrumentos no es correcta. Novaro alegaba que con la limitada precisión del oído humano era imposible llegar a una afinación exacta de los instrumentos. En base a esto, la escala convencional de los tonos en occidente estaba “mal afinada”, es decir, que cuando se crearon las reglas musicales y, por lo tanto, los indicadores de cómo debe de sonar un tono con respecto a otro tono, se hizo sin la precisión científica que Novaro buscaba. El resultado de esto fue que debían crearse instrumentos que sonaran y se afinara con la precisión matemática que le correspondía de manera natural a la música. El desarrollo científico por el cual Novaro estaba haciendo su estancia en Estados Unidos se enfocaba en hacer experimentos acústicos que le dieran los fundamentos para crear instrumentos nuevos con las escalas, series armónicas y afinaciones *correctas*.

Novaro trabajó en los laboratorios acústicos de la Bell Telephone Company en Iowa y usó los foros de la Columbia University de Nueva York para exponer sus descubrimientos. El contacto con Emiliana fue inevitable. Ella quedó maravillada con la teoría y se puso a las órdenes de su nuevo maestro. Había encontrado una ciudad con el ambiente artístico adecuado. Dedicaría su tiempo a presentar canciones vascas en los teatros y auditorios más reconocidos de Nueva York, así como a interpretar composiciones adecuadas a la teoría de Novaro, ejecutadas en los instrumentos del vanguardista Sistema Natural de la Música. En esta época fue cuando Emiliana de

Zubeldía conoció a una de sus amigas más cercanas, Esperanza Pulido, quien estudiaba piano en Manhattan y que también se convirtió en alumna de Augusto Novaro.

Emiliana siguió dando conciertos en Latinoamérica y El Caribe. En 1933 conoce México al acompañar a Novaro en una gira para presentar los avances de sus estudios científicos. Varela comenta en su libro que México no le causó una gran impresión a la maestra de Zubeldía, por lo menos no tanto como La Habana y Brasil. Así dedicaría gran parte de sus años en Nueva York, entre giras internacionales y presentaciones distinguidas en la gran manzana. Para finales de 1936, en medio de los problemas políticos que había en España, dos hermanos de Emiliana fueron encarcelados: Alejo y Eladia Zubeldía; mientras Martín, dedicado al servicio de la Iglesia bajo el nombre de Fray Gumersindo, trabajó desde ese año hasta 1942 como capellán de la cárcel de Zaragoza, donde asistía a reos de muerte⁴⁶. Sería el treintaiséis el último año que Emiliana residiera en Estados Unidos, a principios de 1937 estaría mudándose a la Ciudad de México.

Dedicó diez años en esa ciudad a estar al lado de su maestro, Augusto Novaro.

Con él y Esperanza Pulido, hizo varias amistades que durarían toda la vida. También compuso muchas piezas y ejecutó regularmente en los pianos de Novaro, que serían contruidos por él mismo. En 1939 Emiliana sufrió un accidente de automóvil a bordo de un taxi, lesionando algunos nervios de su brazo derecho, afectando de manera definitiva la moción digital de esa mano; su carrera como intérprete estaba limitada, la de compositora y maestra continuó con éxito. Un objetivo claro de Novaro y sus alumnas

⁴⁶ Ibidem, p. 120

era difundir el avance científico/musical que tanto impacto había causado en ellos. Es difícil medir esa tarea ya que al día de hoy muy poco se habla sobre el tema, sin embargo, algunos círculos artísticos e intelectuales muy importantes de mediados del siglo XX se interesaron en el Sistema Natural de Música llevado a la práctica, llevado a los oídos.

En el número del 7 de octubre de 1944 de la revista llamada Revista Musical Mexicana, dirigida en ese momento por Gerónimo Baqueiro Foster, quien era una visitante de las presentaciones de Emiliana ejecutando el Novar (nombre del piano hecho por Novaro para tocar la música del Sistema Natural), se le dedica una detallada y buena explicación de estos instrumentos⁴⁷. Pero la limitante de la difusión por medio de la palabra escrita, tal vez la misma limitante que enfrentamos al tratar de explicar con precisión de qué se trata el Sistema Natural de Música: se trata de música, y esta no se describe, se escucha. En la medida en la que diferentes personas fueron escuchando a Emiliana de Zubeldía ejecutar el Novar, el descubrimiento fue causando un impacto grande, pero con el tiempo, conforme el impacto era transmitido sólo por medio de la anécdota o el artículo escrito, éste se fue debilitando. El mayor problema al que se enfrentó Novaro fue que tenía que luchar contra un sistema establecido de afinación y fabricación de instrumentos; sin un apoyo importante y constante era una empresa sin futuro. Esto no lo aceptaron rápidamente, pero sí fue un factor muy importante por el cual Emiliana decidió irse de la Ciudad de México.

La lesión en la mano derecha no impidió a Emiliana de Zubeldía seguir tocando conciertos, solo disminuyó su habilidad. En 1946, por ejemplo, da un concierto muy

⁴⁷ Archivo Histórico de la Universidad de Sonora. Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 1; Expediente 8.

exitoso en La Habana⁴⁸. En la Ciudad de México lo seguía haciendo, aunque las finanzas personales no iban tan bien⁴⁹. La teoría de Novaro se difundió cuanto se pudo. Existen varias crónicas periodísticas sobre cómo se escuchan los instrumentos modificados; casi todas se escribían gracias a las presentaciones que Novaro organizaba en su propia casa. El 15 de diciembre de 1946 el periódico El Redondel publica una crónica. Dos días después, El Universal publica una descripción buena de cómo suena el instrumento

Emiliana de Zubeldía era parte de un círculo muy exclusivo de artistas e intelectuales, no sólo por su trabajo al lado de Novaro, si no a raíz de la relación que hizo con los exiliados políticos a causa del franquismo en España, compatriotas de Emiliana, que entre otras cosas, fundaron importantes instituciones culturales como la Casa de España, que se convertiría más tarde en el Colegio de México. De igual manera tuvo una relación cercana con los creadores del Instituto Francés de América Latina (IFAL). Emiliana se situaba en un círculo cultural de élite y se relacionaba directamente con instituciones, o bien, con la llamada cultura institucionalizada. Hacer esta anotación es relevante ya que fue por medio de esta telaraña cultural⁵⁰ que se gestionaron las decisiones que llevaron a Emiliana de Zubeldía a vivir a Hermosillo, Sonora.

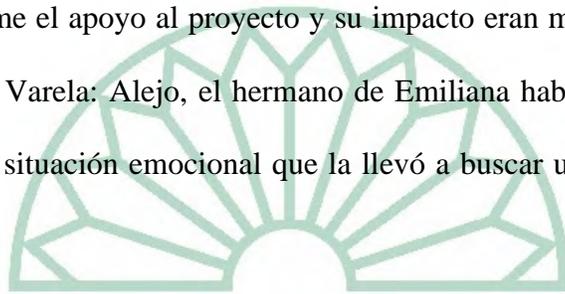
Habíamos mencionado anteriormente que los motivos por los que Emiliana llega a la Universidad de Sonora se podrían resumir por lo menos en tres. Uno de ellos fue la creación de la UNISON, que buscaba ser una instancia institucionalizada para crear y

⁴⁸ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 1; Expediente 8.

⁴⁹ Varela Leticia “Maestra Maitea”, (Pro Música de Hermosillo, México, 1992) p. 136.

⁵⁰ Ver el primer capítulo, Marco Teórico, página 23.

difundir la cultura y el arte. Como está discutido en el marco teórico de esta tesis, dicho fenómeno no es algo aislado, o bien, desfasado con respecto al desarrollo cultural en el mundo. Si bien es una universidad muy joven, responde a un proyecto de institucionalización de la cultura que había sido impulsado desde la creación del estado-nación (siglo XIX) hasta los años sesentas⁵¹. También dijimos que un segundo factor eran los motivos personales de Emiliana de Zubeldía. Entre los más evidentes podemos nombrar que, por un lado, su motivación de ser parte del los estudios de Novaro fueron disminuyendo conforme el apoyo al proyecto y su impacto eran menores. Otro más es el que menciona Leticia Varela: Alejo, el hermano de Emiliana había muerto, y ella había entrado en una difícil situación emocional que la llevó a buscar un cambio repentino en su vida⁵².



Pero nada hubiera pasado si la oferta de dar clases en la Universidad de Sonora no hubiera llegado formalmente a Emiliana de Zubeldía; aquí entra lo que consideramos el tercer factor para que se diera el fenómeno que estudiamos, y es una persona que tuvo el empeño y la dedicación de colocar a una persona de grandes capacidades al frente de la nueva Escuela de Música de la Universidad de Sonora, el rector, Profesor Manuel Quiroz Martínez. El memorando que a continuación transcribiremos es la muestra de la cultura institucionalizada funcionando por medio de sus capacidades de relaciones por medio de redes culturales. Fue suficiente la dedicación del rector de la Universidad de Sonora para encontrar un maestro realmente capacitado para el trabajo que se requería y, por otro

⁵¹ Ver primer capítulo, Marco Teórico, página 22.

⁵² Varela Leticia “Maestra Maitea” (Pro Música de Hermosillo, México, 1992) p. 142.

lado, la buena relación de Emiliana con el medio cultural de élite de la Ciudad de México.

“He tenido presente el asunto que usted me trató aquella tarde en que me proporcionó la satisfacción de visitar esta su casa. Me dijo usted que necesitaba un profesor de Música lo bastante capacitado, lo bastante serio y lo bastante activo para encargarse de impartir la enseñanza musical en esa Universidad que usted regentea.

Por si todavía necesita usted al profesor de marras, me permito proponerle a la Sra. Profesora Emiliana de Zubeldía, de nacionalidad española, que hizo sus estudios primero en España y después en Francia, y que hoy se encuentra en esta capital, en busca de trabajo. Mi recomendada es pianista de mérito, y, además, compositora.

Hablé con la profesora Zubeldía (que es señorita que vive sola, pues sus familiares perecieron en la guerra civil de España) y le expuse las condiciones en que podría trabajar en Hermosillo, bajo la dirección de usted. Le dije que su sueldo sería de quinientos pesos mensuales, tal como usted me informó, así como de la clase de trabajo que debería de desempeñar.

Ella me expresó su conformidad, agregando que tiene esperanza de que, en las horas que le queden libres, pueda conseguirse algunas lecciones particulares, con las que mejore un poco más sus entradas.

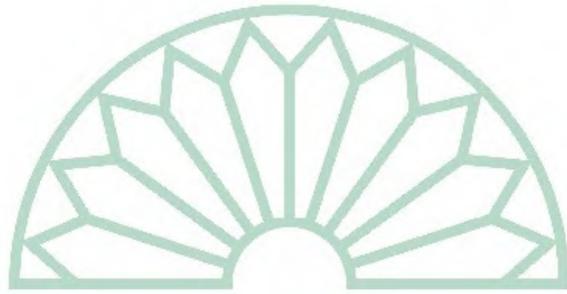
En suma, me parece que una persona como la Srita. Zubeldía, por su cultura y por su preparación musical, es algo de lo mejor que usted podría apetecer para su profesorado. En tal virtud, solamente espero su respuesta para comunicársela a la interesada”.⁵³

El documento tiene escrito en la parte superior lo siguiente: “Memorandum del Señor Don David F. España De México, D.F., dirigido al señor Prof. Manuel Quiroz Martínez.”

El memorando, aunque es una relación entre personas, entre particulares, tiene como plataforma dos instituciones culturales importantes. La alta cultura musical está trabajando en busca del desarrollo de una institución que se encontraba en una etapa

⁵³ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 2; Expediente 1.

inicial como maquinaria impulsora de las bellas artes. Hasta el momento, el contacto entre los diferentes círculos culturales (alta cultura y cultura popular) no se ha patentado. Es precisamente uno de los objetivos principales de las universidades fomentar dicho contacto.



EL COLEGIO
DE SONORA
B I B L I O T E C A
GERARDO CORNEJO MURRIETA

III. Emiliana de Zubeldía en Hermosillo, Sonora.

3.1 La llegada a tierras áridas: la etapa de oro de la alta cultura musical (1947 – 1964)

Emiliana de Zubeldía llegó en el otoño de 1947 a Hermosillo, Sonora. Su trabajo empezó de inmediato, poniéndose a la cabeza del coro universitario, dirigido anteriormente por el maestro José Sosa Chávez. También trabajaría como maestra de solfeo, historia de la música y piano. No sólo se encargaría de dar clases a alumnos universitarios; la UNISON albergaba de igual manera la secundaria y preparatoria, por lo que sus alumnos estaban conformados por esa amplia población estudiantil. Sus primeras alumnas de piano fueron Consuleo Soria Larrea, Chepina Soria Larrea y Aurora Espinoza⁵⁴. Todas vivían muy cerca del Hotel Laval, lugar donde se hospedaría algunos años la maestra.

Su incorporación a la vida cultural de Hermosillo fue inmediata. El 14 de mayo de 1948, sólo unos meses después de su llegada al norte del país, Emiliana ya colaboraba en el periódico más importante del Estado, El Imparcial, con un artículo sobre Manuel M. Ponce, por motivo de su fallecimiento. El 9 de junio de 1948 se publica un artículo de Emiliana sobre el pianista polaco Frédéric Chopin, en el mismo periódico. A principios del mes de julio de ese mismo año el diario Axis anuncia las presentaciones de fin de curso de la Escuela de Música de la Universidad de Sonora⁵⁵. Ese año escolar puede describir a grandes rasgos la dinámica de trabajo de Emiliana de Zubeldía: empezar el

⁵⁴ Varela Leticia “Maestra Maitea”, (Pro Música de Hermosillo, México, 1992) p. 148.

⁵⁵ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 1; Expediente 7.

año escolar, impartir clases diariamente, promover la alta cultura musical por medio de publicaciones o conferencias, presentar conciertos en el transcurso del año, finalizar el año escolar con los recitales correspondientes y, casi invariablemente, viajar a la Ciudad de México para tocar en uno o varios conciertos.

A finales de julio de 1949 Emiliana viajaría a la Ciudad de México para presentarse junto con una de sus alumnas, Consuelo Soria Larrea. El evento fue reseñado por G. Baqueiro Foster el 30 de julio de 1948⁵⁶. Se tocaron canciones en el Novar, por lo que la relación entre Novaro y Emiliana de Zubeldía seguía sólida aunque, evidentemente, no tan estrecha. Emiliana buscó, más o menos de la misma manera que su maestro, motivar a sus pupilos a entrar al mundo del Sistema Natural de Música. Sólo unos pocos lo hicieron. De cualquier manera, esta dinámica de Emiliana, es decir, dedicarse totalmente al año escolar y viajar el verano a la Ciudad de México, le permitió mantener sus relaciones con gente importante del medio de la alta cultura musical en la capital del país, lo cual deriva en un intercambio cultural entre este grupo de artistas e intelectuales y la sociedad de Sonora. Tal relación se gestaría de diferentes maneras. Como ya vimos, una de ellas fue cuando los alumnos de Emiliana visitaron la Ciudad de México. Otra, más significativa, fue la que se dio cuando los artistas e intelectuales visitaron la Universidad de Sonora.

La década de los cincuentas se puede calificar como el auge del avance de la alta cultura, no solo la musical. Queda claro que esta investigación se enfoca sólo a lo que se refiere a la música, al trabajo y la influencia de Emiliana de Zubeldía. En 1950 se

⁵⁶ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 1; Expediente 8.

empezaron a repartir los folletos de diez conferencias sobre la historia de la música, todas con ilustraciones visuales y gramofónicas. El documento dice a continuación: “Aproveche usted la oportunidad de mejorar su cultura con conocimientos acerca de la evolución de la música desde los tiempo más remotos hasta nuestros días”.⁵⁷ Las conferencias iniciaban el 15 de diciembre de 1950 y terminaban el 4 de mayo de 1951. En el mensaje que escribe el rector Manuel Quiroz Martínez para invitar a la comunidad hermosillense a este curso de arte, se nombra a Emiliana de Zubeldía como Directora de Cultura Musical de la Universidad de Sonora.

La serie de conferencias se impartirían a lo largo de mucho tiempo del que Emiliana de Zubeldía fue parte esencial de la Universidad de Sonora. El programa realmente era exhaustivo. Empezaba desde las primeras manifestaciones primitivas de la música, hasta hablar sobre la teoría innovadora de Augusto Novaro. De esa manera, casi en un abrir y cerrar de ojos, la sociedad sonoreense estaba teniendo contacto directo con una de las corrientes más vanguardistas de la música contemporánea. El intercambio entre los valores de la alta cultura musical universal y la cultura musical popular que pudieran portar quienes asistieran a estas conferencias gratuitas, se empezaba a gestar. Pero estamos hablando tan sólo de una actividad extra curricular. Aun falta hablar sobre las clases que los diferentes tipos de alumnos llevaron de manera regular.

Entre alumnos de secundaria, preparatoria y universidad, las clases de música de la maestra Emiliana de Zubeldía estaban muy lejos de ser materias tomadas a la ligera. Un curso estaba dedicado realmente a crear perfiles con amplios conocimientos de la música,

⁵⁷ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 6 – 2; Expediente 40.

tanto en aspectos teóricos como prácticos. En un cuestionario del primer trimestre de la clase “Educación Musical” del curso de secundaria de 1950- 1952, se formulan dos exámenes, uno oral y otro escrito. El primero es sobre historia de la música y consta de seis preguntas sobre el período romántico; el segundo es sobre la técnica del solfeo. No son exámenes sencillos. Realmente se necesita de un estudio serio de la música para aprobar estos cursos. Este hecho resalta que el contacto entre Emiliana de Zubeldía y sus alumnos no fue superficial. Los exámenes prácticos constaban en medir y entonar la música escrita en el pizarrón por la maestra, la cual debería de contener todas las dificultades que se habían estudiado a lo largo del año.

De esta manera la década de los cincuentas se convirtió en una revolución de la cultura musical en Sonora. Toda persona inscrita en el sistema de educación público de la Universidad de Sonora tendría acceso a aprender las bases técnicas de la música, así como el conocimiento histórico de la disciplina, enseñado no por cualquier maestro, sino por una artista consumada alrededor del continente Americano y educada en Europa. La cultura musical antes de este hecho, como quiera que pueda ser descrita, carecía del elemento formal de la enseñanza musical a gran escala, por lo menos de lo que llamamos alta cultura musical. Los elementos culturales que los alumnos de Emiliana de Zubeldía podían tener en ellos como parte de la cultura popular musical, ahora serían otros, modificados por la enseñanza de los elementos culturales que la formalidad de aula de clases ofrecía. No sería lo mismo para cualquier persona volver a escuchar música después de haber obtenido la enseñanza formal que mencionamos.

Una carta escrita por un alumno de Emiliana el tres de enero de 1956 es una sólida prueba de lo que acabamos de discutir:

Apreciable profesora:

Probablemente Ud. ya no se acuerde de mi pero quizá le recuerde un poco estos dos apellidos: Carrillo y Castillo, pues yo soy Castillo y le escribo para molestarla un poco y ver si puede hacerme un favor.

Verá Ud. que nosotros nos encargamos de la cultura musical en la Escuela Secundaria de este lugar y nos acordamos de los coros que Ud. bien nos enseñó, pero que tan mal aprendimos y ejecutamos nosotros.

Hemos estado ensañándoles uno que otro corito que nos acordamos y desearía, si es que tiene tiempo, de mandarme un recordatorio o una lista de aquellos y más o menos una (sic) música de aquellas composiciones tan bonitas. En caso de que no pueda Ud. mandarme eso aunque sea una lista sobre autores de coros que puedan enseñarse más o menos en la secundaria.

Esperando que Ud. se acuerde de nosotros, ya que nosotros no olvidamos aquellos días tan felices en los que juntos con nuestros compañeros y Ud. nos encontramos tan bien todo el tiempo, y recordando lo grande que fue con nosotros y que tanto nos ayudó con ese conocimiento y consejos que me dio y nos dio a todos me despido de Ud. deseando tenga una respuesta feliz y mis pretenciones (sic).

Su discípulo que la recuerda con cariño
Graciano Castillo S.

P.D. mi voz era de bajo (todavía y de estatura también)

Mi dirección es: Escuela secundaria No. 21, Pitiquito, Sonora.

Al poco tiempo que la maestra de Zubeldía tenía en Sonora, ya se podía vislumbrar la gran influencia que representaría a la cultura musical. La carta transcrita anteriormente nos deja ver que, por un lado, en el pequeño pueblo del noroeste del Estado Sonora, había una cultura musical institucionalizada, dirigida por alumnos de Emiliana, bajo el perfil de cultura musical de élite, enseñada en el aula de clase de una secundaria rural. El fenómeno del intercambio cultural/ musical que estudiamos no puede tener un mejor ejemplo que el caso de Graciano Castillo en Pitiquito, Sonora. No decimos esto porque creamos que es único. Más bien representa un fenómeno que se dio de maneras

diversas a través del tiempo que Emiliana de Zubeldía fue maestra de música en la Universidad de Sonora. El caso de Graciano está presente porque existe la evidencia histórica, pero debemos de ser conscientes de que la cultura musical sonorenses debe de estar llena de estos rasgos de intercambios culturales provocados por la presencia de Emiliana.

El primero de septiembre de 1954 Emiliana de Zubeldía sería nombrada oficialmente profesora de planta “B” de la Universidad de Sonora por el rector Ing. Norberto Aguirre⁵⁸. El nombramiento era más que necesario. La profesora de Zubeldía no solo se había hecho de fama por su alto nivel de enseñanza, si no que había creado ya algunos grupos importantes dentro de la sociedad de Hermosillo, en la clase alta principalmente. Dentro de esta labor pudo crear un patronato protector que se encargaba de patrocinar en parte los conciertos que Emiliana de Zubeldía organizaba. Estos conciertos, por lo general, traían a músicos de la capital del país. Entre otros objetivos del patronato se encontraba la importante labor de financiar mediante becas los estudios de alumnos de escasos recursos.

Por ejemplo, el reporte de actividades de 1955 hasta el último concierto que fue de Miguel García Mora tenía como mayor contribuidor en compra de boletos a los miembros del patronato protector. Las demás entradas de dinero venían de ventas personales de boletos (público general) y el otro tanto de boletos de estudiantes. De esta manera, Emiliana de Zubeldía aseguraba una base de público a los conciertos, lo que daba un poco de seguridad a las finanzas de lo que no era de ninguna manera una

⁵⁸ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 6 – 2; Expediente 16.

empresa fácil. Como ya lo mencionamos, la mayoría de los concertistas venían de la Ciudad de México, y los gastos correspondientes no eran bajos. En un reporte de las finanzas de la temporada 1956 – 1957 el rubro que más gastos tiene es el de honorarios de los concertistas, así como el de pasajes de los mismos. Más o menos la misma cantidad de dinero que se gastaba en los pasajes iba destinada a la cuenta bancaria de la Sociedad Amigos del Estudiante⁵⁹.

En marzo de 1955 el rol de conciertos que se presentaban en el teatro del museo biblioteca, que hoy lleva el nombre de Emiliana de Zubeldía, anunciaba un recital de Miguel García Mora en pro de los estudiantes necesitados. El programa trae reseñas de los conciertos que García Mora había dado en París y Londres⁶⁰. La conexión y, por tanto, el encuentro de culturas musicales como la del público de Hermosillo de 1955 y el de la música que García Mora ejecutaba por igual en escenarios como los que mencionamos, abrían el camino a ese intercambio cultural del que hemos hablado.

De igual manera, Emiliana no perdía el contacto ni su lugar dentro de la alta cultura musical de la capital del país. El siete de julio de ese mismo año se presentarían en la sala Manuel M. Ponce, en el palacio de Bellas Artes, los diez tientos para piano compuestos por Emiliana dedicados a Esperanza Pulido e interpretados por ella misma. También se presentaría la sonata para viola y piano dedicada a Abel Eisenberg, interpretada por él mismo y Gabriel García Mora. Irma González interpretaría cuatro

⁵⁹ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 2; Expediente 14.

⁶⁰ Ibidem; Expediente 10.

poemas de Ana Mairena al lado del pianista José J. Oropeza. A excepción de la sonata para viola y piano, todas las demás obras están compuestas bajo la teoría de Novaro⁶¹. El 30 de noviembre del mismo año se presentaría quien era considerada una diva del canto, Irma González, en Hermosillo, como el primer concierto de la temporada. ⁶²

La presencia de Emiliana de Zubeldía estaba provocando grandes cambios en la cultura musical sonorenses. Los conciertos que se estaban presentando eran de gran calidad, esos mismos artistas se presentaban tanto en Bellas Artes como en los teatros más renombrados de Europa. Las conferencias sobre historia del arte y las clases regulares iban por buen camino. Los diferentes elementos de la cultura musical en Sonora iban tomando un nuevo sentido conforme Emiliana ponía su mano. Como maestra de piano había ofrecido clases gratuitas a cualquiera que estuviera interesado. Tarde o temprano tendría que salir un talento único. No tardó mucho; la niña Angélica Méndez se presentaba en el Club de Leones de Hermosillo el 25 de junio de 1956 dando uno de sus primeros conciertos de piano. ⁶³

Sin duda fue la década de los cincuentas un momento muy especial tanto para la cultura musical en Sonora como para Emiliana de Zubeldía. En esa década se estrenaría una de las obras más importantes en su carrera de compositora, dejemos hablar al testimonio de la Dra. Leticia Varela al respecto: “Emiliana compuso esta sinfonía en México entre 1939 y 1940 tras la muerte reciente de su hermana. Según ella misma me

⁶¹ Ibidem; Expediente 10.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

confió en una plática, la muerte de Eladia fue para ella un impacto terrible y sorprendente, ya que Eladia no estaba enferma ni era anciana, sino que murió de un día para otro a causa de una intoxicación por alimentos. Para Emiliana no había consuelo alguno, hasta que se dio a la tarea de componer esta obra en la que volcó todo el amor a su hermana y el dolor por su pérdida. La obra fue copiada después por el copista Pineda y registrada en 1948. En cuanto a su estreno mundial, Pepe Morales señala en la revista HOY del 9 de febrero de 1957, que fue interpretada en agosto de 1956 por la Orquesta Sinfónica de la UNAM bajo la dirección del maestro José Vázquez, obteniendo el premio nacional de composición.”⁶⁴

El año de 1957 se asomaba con una preocupación de Emiliana: la agricultura del Estado de Sonora estaba en un momento difícil, y muchos de los “socios protectores” eran agricultores de la costa de Hermosillo, por lo que sus carteras de boletos corrían el peligro de no ser cubiertas⁶⁵. Sin embargo, las cosas siguieron marchando bien. La niña prodigio, Angélica Méndez Ramos, estaba lista para presentarse en una pequeña gira de conciertos en el país. Había empezado sus clases de piano a los ocho años, bajo la tutela de Emiliana. Al año siguiente se había presentado con éxito en Hermosillo. En 1956 había sido elogiada por la prensa de Oaxaca al presentarse en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad. La gira de 1957 fue todo un éxito. Al presentarse para la Asociación Musical del Instituto Francés de América Latina y las Alianzas Francesas de México en la Sala Moliere, frente a personalidades como la primera dama del País . Era claro que se trataba de una niña dotada y al parecer estaba en las manos correctas.⁶⁶

⁶⁴ Testimonio de la Dra. Leticia Varela, Marzo de 2008.

⁶⁵ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 2; Expediente 32.

⁶⁶ Ibidem; Expediente 9.

La década de los cincuentas sería el período de tiempo con más actividad en la cultura musical en Hermosillo. Las temporadas de conciertos organizados por Emiliana de Zubeldía seguirían más o menos con el mismo ritmo todos los años cincuentas. Sin embargo, para el final de esa década e iniciando la siguiente, la influencia de la maestra se ejercería en otros lugares de la cultura musical. En 1959 se llevaría a cabo la quinta temporada de conciertos, organizada en conjunta con el Instituto Nacional de Bellas Artes. La alta cultura musical representada por el INBA, estaba en las butacas de Hermosillo. Así terminaría la década de oro para el desarrollo de alta cultura en Sonora.

La influencia de la maestra de Zubeldía se ejercería con mayor fuerza en el Coro Universitario en la segunda mitad de la década de los sesenta. Las clases particulares ya no tenían mucho futuro ya que sus alumnos más prometedores, por diversos motivos, se fueron alejando. El caso más contundente fue el de Angélica Méndez, quien recibió una beca de la Sala Chopin del Conservatorio Nacional de México para estudiar piano en Viena. La niña prodigio ganó un concurso para recibir este extraordinario apoyo. Leticia Varela registra el hecho como un doloroso rompimiento entre Angélica y su maestra, en el que el padre de Angélica, se dio a la tarea de separarlos. La maestra de Zubeldía se enojaría mucho por la situación⁶⁷. Una carta a Sofía Cheiner retrata la situación: El Sr. Méndez Ramos habló mal de la maestra, acusándola de excesos en sus métodos de enseñanza, Emiliana se defendió argumentando que Angélica era muy floja y no seguía al pie de la letra su enseñanza. “Ud. Le puede hacer cualquier pregunta a la niña, ella nada sabe; por fin yo me enojé por su falta de interés y le pregunté si realmente tenía vocación

⁶⁷ Varela Leticia “Maestra Maitea”, (Pro Música de Hermosillo, México, 1992) p. 182

para seguir una carrera que sin ese requisito no puede llegar a la cumbre y nomás se hecho a llorar”⁶⁸.

La carta citada en el párrafo anterior tiene fecha del 9 de septiembre de 1960. Apenas dos días después, el 11 de septiembre, el maestro Augusto Novaro fallecería en la Ciudad de México. Sus actividades como promotora cultural siguieron. La sexta temporada de conciertos se llevó a cabo sin mucho contratiempo, presentando al pianista Gabriel García Mora en el sexto concierto en abril de 1960; en el programa vienen críticas de las presentaciones en Europa del pianista, todas muy elogiosas. El concierto fue en beneficio de la Cruz Roja local y la casa de los estudiantes⁶⁹.

Una séptima temporada de conciertos se abriría con un ciclo de conferencias de Sofía Cheiner sobre música. Ahora que la sociedad protectora de alumnos de música se había disuelto, Emiliana de Zubeldía astutamente les ponía etiquetas a las temporadas de conciertos de tal manera que propiciara la filantropía entre los hermosillenses. En este caso se trataba de apoyar a la casas del estudiante y a la Cruz Roja. Leticia Varela narra que la maestra de Zubeldía seguía tocando puerta por puerta para vender las carteras de boletos. La séptima temporada traería para abrir los conciertos a un nuevo artista en la ciudad, Hope Foye, a principios de 1961.

En los años siguientes se haría más clara la tendencia de la que hemos hablado anteriormente. Sin duda, las temporadas de conciertos habían logrado una labor muy

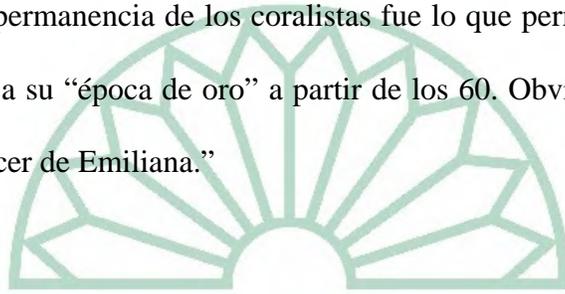
⁶⁸ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 6-2; Expediente 15.

⁶⁹ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 2; Expediente 10.

importante; habían provocado un fenómeno cultural significativo en Sonora, la transculturación del público común y corriente, de su cultura, al presenciar conciertos de música que representa la alta cultura. De aquí en adelante los esfuerzos de la maestra se enfocarían también en su labor como directora del coro. Esto nos plantea un nuevo elemento que propició el intercambio cultural/musical: el coro universitario estaba conformado por personas comunes y corrientes, no de profesionales del canto (es de suponer que son personas inmersas en la alta cultura musical).

Como lo explica la Dra. Varela en otro de sus valiosos testimonios para este trabajo de investigación, el boom del Coro de la Universidad de Sonora en los años se gestó desde el primer momento en el que Emiliana pisó tierras sonorenses: “(Emiliana de Zubeldía) solía decirme: Un vasco, una boina; dos vascos, un hai alai; tres vascos, un orfeón. Durante su estancia en París, admira principalmente a la más notable directora de coros, Nadia Boulanger, de quien siempre guardará grata memoria. Y al llegar a América, tanto en Sudamérica como en Nueva York, Emiliana forma coros de vascos residentes, para quienes compone y arregla obras de corte folklórico vasco. En Hermosillo inicia sus actividades como “Directora de Coros”. Hay que tomar en cuenta que estos coros eran de las escuelas secundaria y normal, las cuales albergaban al grueso del estudiantado universitario en los años 40 y buena parte de los 50. Cada salón de secundaria y de normal constituía un coro, y los exámenes finales consistían en concursar unos contra otros. El coro ganador les granjeaba un 100 de calificación a todos sus miembros. Esto es de crucial importancia para el contenido de esta tesis, ya que fueron miles de estudiantes los que tuvieron formación coral en estos años, lo cual impacta de manera más

importante que el sólo hecho de estudiar solfeo o historia de la música. Cuando la normal y la secundaria salen del ámbito de la UniSon y sólo se quedan la preparatoria y las licenciaturas –éstas cada vez más diversas y pobladas, mientras que la preparatoria saldría también en 1968 o 69-, Emiliana da continuidad a su labor coral integrando un solo coro representativo de la UniSon, con voces seleccionadas por ella misma de entre todos los estudiantes que acudían voluntariamente a solicitar su admisión. Y muchos de estos estudiantes permanecieron en el coro aun después de concluidos sus estudios. Esta selección y la mayor permanencia de los coralistas fue lo que permitió a Emiliana llevar al Coro de la UniSon a su “época de oro” a partir de los 60. Obviamente su declinación coincide con el atardecer de Emiliana.”



En cuanto a la promoción cultural, es decisivo su apoyo a la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Guadalajara, bajo la dirección del maestro Luis Ximénez Caballero, misma que inició, bajo el nombre de “Orquesta Sinfónica del Noroeste”, dos décadas de giras semestrales de conciertos –uno por mes- por Sinaloa, Sonora y B.C. desde principios de los 60 –otro elemento de la “época de oro” musical de Hermosillo-. Emiliana y su amiga Elsa Banderas seguían –como en los 50- recorriendo oficinas y casas vendiendo los carnets de 6 boletos para cada temporada. En 4 ocasiones Emiliana presentó alumnas solistas tocando conciertos con esta orquesta – 1966 Lupita Rodríguez, 1968 Matilde Katase, 1969 Marcela Fernández y 1970 Leticia Varela-. Los primeros años, la OSNO se presentó en el Auditorio del Museo –hoy Teatro EZ- con asistencia de unas 50 personas. Poco a poco fue aumentando el público asistente hasta que finalmente, para la temporada 1971-72, se trasladaron los conciertos al Auditorio Cívico. Durante

esta temporada, en noviembre de 1971, el Coro Universitario cantó el *Alleluya* de Händel acompañado por la OSNO, dirigida en esta ocasión por la propia Emiliana en Hermosillo y en Álamos. Esto es hacer mucha labor cultural del tipo que aquí se alude. Creo importante incluir esta información.)

El 11 de noviembre de 1963 se presentaría el conjunto coral más famoso de América “Los madrigalistas” bajo la dirección de Luis Sandi en el teatro del museo biblioteca de la Universidad de Sonora. Esto marcaría la tendencia de la nueva etapa de la actividad de la cultura musical en la Universidad de Sonora. De igual manera, cada año, cada mes de mayo o junio, se graduaban decenas de alumnos de piano, presentándose en recitales de fin de curso. Esta importante labor como maestra fue reconocida en un artículo periódico de circulación nacional, *El Universal*, en la revista musical del mismo diario, bajo el título de “Ejemplar Labor en Hermosillo”. El artículo escrito por Hans Sachs reconoce el trabajo de 15 años, apoyando al desarrollo cultural en un lugar donde difícilmente hubiera dado una oportunidad tan valiosa como la de tener a una artista de la talla de Emiliana de Zubeldía como mayor promotor artístico y cultural.⁷⁰

EL COLEGIO
DE SONORA
BIBLIOTECA
GERARDO CORNEJO MURRIETA

3.2 La etapa de oro del Coro Universitario (1964 – 1980)

La diferencia entre la etapa anterior y la que indicamos con esta periodización, es que para las actividades organizadas por Emiliana, principalmente las giras del Coro Universitario, las cosas no se dieron con tanta facilidad o fluidez, sin hacer menos los esfuerzos correspondientes para que los cincuenta fueran la década de oro en cuanto a la

⁷⁰ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 1; Expediente 3.

actividad cultural/musical en Sonora. En una carta que la maestra De Zubeldía envía al Jefe del Departamento de Extensión Universitaria, el Lic. Francisco Freañer F., se puede percibir que existen algunos problemas financieros. Algunas presentaciones habían sido canceladas y uno de los motivos era la falta de recursos que, al aparecer, en ese momento el Departamento de Extensión Universitaria estaba gestionando. Por tal motivo, la maestra solicita de manera muy respetuosa y esperando la aprobación de dicho Departamento, que dejen al Coro Universitario gestionar por su lado los recursos que hacen falta para que visiten dos ciudades del norte del Estado: Agua Prieta y Cananea⁷¹.

La influencia de Emiliana de Zubeldía en la cultura musical de Sonora, como lo hemos dicho antes, no se limitaba a su trabajo de maestra, directora del Coro Universitario, y promotora de conciertos. Otra de las actividades importantes que marcaron el cambio importante en la cultura musical de Sonora fue la participación de la maestra en medios de comunicación locales mediante espacios que hablaban de música, y que tenían como objetivo “educar” al público general sobre cuestiones que la alta cultura musical consideraba de gran importancia. De esta manera, no sólo fue el contacto entre alumnos y la maestra, entre el público de los conciertos organizados y la música que escucharon, lo que representó un fenómeno de intercambio cultural/musical; ahora se suma un elemento más, el del lector del periódico, de suplementos culturales y, en algún tiempo, la audiencia de Radio y Televisión Universitaria de la UNISON.

⁷¹ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 3 – 2; Expediente 20.

Un ejemplo de las colaboraciones de la maestra en este sentido es un artículo de 1968 en el suplemento cultural Universidad y Cultura. El nombre de la columna que Emiliana escribe se llama “¿Quiere usted saber de música?”. En la edición que citamos el artículo está dedicado al compositor Wolfgang Amadeus Mozart⁷². El año de 1968 estaría marcado por la participación más célebre del Coro Universitario. Se podría decir que en toda la década de los sesentas no hubo un hecho más significativo en el avance de la cultura musical de Sonora; Emiliana y su coro visitarían la Ciudad de México para presentarse en el palacio de Bellas Artes en el marco de eventos musicales de las Olimpiadas de México 1968.

No fue fácil asistir a la capital del país. Los recursos necesarios para viajar con el Coro, conformado por cuarenta personas, no estaban completos. La Universidad de Sonora aportaría la estancia y alimentación de los cinco días de estancia. Los gastos para el transporte no estaban cubiertos y la maestra estaba dedicada a conseguir el dinero que faltaba. En uno de sus intentos, le escribe una carta al ex - rector de la Universidad de Sonora, Ing. Norberto Aguirre Palancares, Jefe del Departamento de Asuntos Agrarios y Colonización a nivel federal al momento.

La petición puntual de la maestra fue que con las recomendaciones del ex - rector de la UNISON se podría conseguir el costo del transporte en tren de los miembros de coro a la mitad de precio. Emiliana de Zubeldía puntualiza que sus gastos personales los pagará ella misma, y que sólo pide la influencia que pudiera tener Palancares para conseguir un buen precio para las cuarenta plazas en tren, en primera clase y sin cama. La

⁷² AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 2; Expediente 1.

maestra argumentaba que un viaje en camión sería demasiado cansado y arriesgaría el rendimiento del Coro en la Ciudad de México⁷³.

En una carta que Emiliana escribe a Ángela Calcáneo (de quién al parecer viene la invitación para presentarse en el marco de eventos musicales de las Olimpiadas de México 1968) se revela que los recursos que se pudieron gestionar para el viaje del Coro Universitario sólo alcanzaron para viajar en camión que, como lo narra Leticia Varela, fue un camión de la propia UniSon para transporte local, con asientos duros y sin cabecera. Emiliana soportó estoicamente todo el trayecto a sus 80 años, “Después de muchas vicisitudes como te puedes figurar, yendo de Herodes a Pilatos, conseguí que se interesasen en sufragar los gastos de las 40 personas que iremos ahí en un baúl (vulgo camión)”⁷⁴. En esa misma carta le anexa un formato para comprobación de gastos que el encargado de las finanzas de la UNISON al momento, Ing. Francisco García Quintanilla, había pedido para que todo corriera con la mayor transparencia posible. Emiliana se muestra un poco molesta al respecto, pero sin más problema, deja pasar las dificultades con las que se enfrentó para llegar a la Ciudad de México y cumplir con la presentación más importante del Coro Universitario.

El siete de agosto de 1968 el Coro de la Universidad de Sonora se presentaría en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes. El programa cultural de XIX Olimpiada anunciaba el Festival Internacional de las Artes, presentación del Instituto Nacional de Bellas Artes y de la Asociación Musical “Manuel M. Ponce”, presentaba ese miércoles a

⁷³ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 3 – 2; Expediente 20.

⁷⁴ Ibidem.

las nueve de la tarde al Coro de la Universidad de Sonora, cantando la “Misa de Asunción” de Emiliana de Zubeldía, con el recitante Humberto Sotomayor; la “Cantiga a Santa María de Alfonso X el Sabio; la Pastourelle de Marcabru (siglo XII); el Villancico tradicional de Gevaert; el Ave María de Jacobo Arcadelt (siglo XVI); Al Primo Vostro Sguardo de Luca Merenzio (siglo XVI); Ad una Fresca Riva de Luca Marenzio; Amor e Ritornato del mismo autor; Ven Muerte Ven de Juan Sebastián Bach, seguido del intermedio. Al regreso se cantó Toda mi Vida os Ame de Luis Milán; la Pastorela de Francisco Couperin; el Molinillo que Mueles Amores de Juan del Vado, con arreglo para piano y canto de José María Roma y arreglo para coro de Emiliana de Zubeldía; “Canción de Cuna” de Mozart; “Marchita el Alma” de Manuel M. Ponce; tres canciones mexicanas con armonizaciones especiales para coro de Emiliana de Zubeldía; “Canción Seri” con arreglo de Emiliana de Zubeldía, siendo solista María Concepción Bernal de Félix; “Dos Divertimentos Sobre Copillas Populares Españolas” de Emiliana de Zubeldía, siendo solista Jorge González; y dos canciones tradicionales españolas con armonizaciones especiales para el Coro de Emiliana de Zubeldía⁷⁵.

Según narra Leticia Varela en su libro, la presentación fue todo un éxito. El hecho que resaltamos no es sólo que el Coro de la Universidad de Sonora estaba presentándose en el Palacio Nacional de Bellas Artes, o que era dentro del marco de los eventos culturales de los Juegos Olímpicos de México 1968. Lo que más nos interesa en este caso es que se trataba de un coro conformado por personas que no se dedicaban al canto de una manera profesional. Los coros que tienen prestigio a niveles que el Coro

⁷⁵ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 2; Expediente 12.

Universitario logró, suelen estar formados por personas que estudiaron formalmente una carrera de canto, que son pues, profesionales en eso, miembros de la élite musical.

Este coro era formado por personas comunes y corrientes que habían aprendido la técnica del canto de manera formal más no de manera profesional. Este coro estaba conformado por personas que representan la cultura musical subalterna y popular, y que cantaban canciones que representan a la cultura musical de élite, o bien, canciones populares (como se puede ver en el programa presentado en Bellas Artes, con canciones Seris y canciones populares españolas) adaptadas y armonizadas bajo los criterios y la estructura de cultura musical de élite. El momento en el que los miembros del coro estaban parados en la Sala Manuel M. Ponce en la Ciudad de México, personas que no forman parte del círculo cultural en el que ese recinto (o bien, esa institución) se puede ubicar, o la forma de clasificar la música que cantaban, se mezclaron elementos culturales antagónicos. En ese momento, los elementos culturales que portaban los miembros del coro y los elementos culturales presentes en el inmueble, en la música, y muy posiblemente en la audiencia, representan el intercambio cultural/ musical que hemos planteado en este trabajo.

La década de los sesentas concluiría sin muchos eventos o hechos importantes para la perspectiva de nuestro análisis. Se avecinaba una nueva década en la que la maestra ya empezaba a resentir los problemas de salud correspondientes a la edad (cumpliría ochenta y dos años en 1970). Algunos problemas de recursos para el área de música de la Universidad de Sonora cambiarían el panorama que muchos tenían para el

futuro del Coro y de la actividad de la cultura musical en la región. Sin embargo, Emiliana de Zubeldía continuaría su gran labor al frente del coro y al frente de las clases de música, así como promoviendo temporadas de conciertos. La cultura musical de Sonora seguiría experimentando el proceso de transculturación que la maestra había propiciado más de veinte años atrás.

La década de los setentas fue obligadamente la consecuencia de los logros del Coro de la Universidad de Sonora en la década anterior. En este sentido, la fama y el prestigio que se había ganado tendrían que mantenerse; esto se manifestaría en la continuidad del arduo trabajo de la maestra al frente del coro, teniendo ofertas de conciertos, organizándolos ella misma y, de esa manera, obteniendo el reconocimiento de miembros autorizados de lo que hemos llamado alta cultura musical. Como lo hemos dicho anteriormente, este logro se magnifica cuando comprendemos que el Coro de la Universidad de Sonora estaba conformado por cantantes sin la formación estrictamente profesional (debemos de suponer que alguien que si la ha tomado, después de varios años de estudios, forma parte de la alta cultural musical). Era un coro formado por personas que representan la cultura musical subalterna o popular que contaba con el reconocimiento de la alta cultura musical.

En su labor como maestra de los cursos de piano las cosas seguían marchando bien. La cantidad de alumnos no era tan grande como, en comparación, lo fue en la década de los cincuentas. Esto se puede ver claramente en los programas de audición de los alumnos de piano, lo cual se puede explicar con el hecho de que Emiliana de

Zubeldía, por un lado, ya no era la novedad que representó en los cincuentas, ya era parte de la comunidad universitaria, además, el *boom* cultural de los cincuentas fue un factor que disparó el interés de mucha gente por estudiar música formalmente con la maestra extranjera. Por otro lado, la edad de Emiliana no le permitía trabajar tanto (esto no quiere decir que descuidara sus responsabilidades, simplemente su trabajo ya no podía ser tan exhaustivo), por esto, algunos de los grupos de alumnos habían pasado a ser dirigidos por alumnos cercanos y destacados de Emiliana, patentándose de esta manera, otro de los factores en los que la maestra influyó en la cultura musical sonorenses, la formación de generaciones enteras de maestros de música. La audición de 1970 presenta a trece alumnos que terminaron sus cursos de piano bajo la enseñanza de la Profa. Matilde Katase Tanaka⁷⁶.

El trabajo artístico de Emiliana de Zubeldía ha quedado de lado en función de resaltar aquellos hechos históricos que representan una influencia directa al intercambio de valores culturales/ musicales en Sonora. La fase de compositora de la maestra también es una influencia, aunque menor. El prestigio que en la comunidad de la alta cultura musical podría tener Emiliana como creadora, de alguna manera impactaba la importancia de estar bajo su tutela. En la década de los cincuentas, como ya lo hemos discutido, fue precisamente el prestigio de artista consagrada en toda América lo que, en gran parte, le dio la importancia al hecho de que Emiliana de Zubeldía se haría cargo de la Academia de Música de la Universidad de Sonora. En este sentido, lo que debemos de resaltar, fue cuando la revista Heterofonía convocó a un concurso nacional para pianistas

⁷⁶ Ibidem; Expediente 10.

en los que se debían de interpretar los Estudios 2, 4 y 5, compuestos por Emiliana de Zubeldía para la teoría de Novaro a finales de 1971.

La presencia del Coro de la Universidad era cada vez mayor, teniendo ahora participación en los medios de comunicación locales y nacionales. A finales de 1971 y 1972 se registran presentaciones en el sexto y séptimo aniversario del programa de televisión “Presencia de Bellas Artes”, producido y transmitido por el canal de televisión de la Universidad de Sonora, Canal 8. Se puede reconocer, pues, un engranaje de la alta cultura musical trabajando en la región. El Coro de la Universidad de Sonora tendría una proyección mayor al público que pudiera estar viendo la televisión pública con estas presentaciones, además de que se puede reconocer el establecimiento del impulso para la llamada alta cultura (representada en las Bellas Artes) por medio de un programa de televisión, siendo una plataforma con alcances de difusión masiva. La idea de que las bellas artes, la alta cultura, deberían de ser transmitida en función de “educar” a quienes no tienen acceso a este tipo expresiones, se estaba arraigando cada vez más. Este fenómeno, sin duda, es un ejemplo de intercambio cultural/ musical, que si bien, es algo común en todas las sociedades (el intercambio de valores culturales por medio de la televisión, proponiendo la difusión de la alta cultura musical a las masas subalternas o populares), es importante darnos cuenta de que en Sonora esto se propició por la inercia de la actividad cultural iniciada desde la década de los cincuentas a raíz de la llegada de Emiliana de Zubeldía por medio del apoyo de una institución como la Universidad de Sonora⁷⁷.

⁷⁷ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 6-2; Expediente 17.

En este sentido, es importante hablar sobre algunos documentos encontrados en los archivos consultados, en los que se habla de lo que acabamos de discutir. Esto reafirma la idea de que Emiliana de Zubeldía seguía interesada en propiciar el intercambio de valores culturales entre la alta cultura musical y la cultura musical subalterna. Este fenómeno tenía ahora el apoyo sólido de los medios masivos de comunicación. Uno de los documentos de los que hablamos es un artículo del periódico Novedades sobre un nuevo sistema para lograr que la juventud y el público que nunca ha escuchado música culta, se interese por ella. Junto a este documento está la columna “Crónica musical”, escrito por Luís Fernández de Castro, donde se discute el tema del papel que los medios de comunicación masiva juegan en la difusión de la alta cultura, dejando claro que siempre es deseable una mayor propagación de dichos valores culturales con la cultura subalterna o popular “Si la XEW hubiera continuado la intensa labor artística que desarrolló durante sus primeros veinte años, el gusto del pueblo mexicano por la buena música sería mucho mayor”⁷⁸.

La actividad del Coro de la Universidad, ya conocido bajo el nombre el Coro a Capella de la Universidad de Sonora, se consagraba con su segunda visita a la Ciudad de México. El 20 de Julio de 1972 se presentaban en el aula magna “Messersmith” del Instituto Mexicano-Norteamericano de Cultura, presentando canciones sacras de Emiliana, así como dos obras más de la maestra en las que adaptó versos del poeta Ramón López Velarde. Al final del concierto se interpretaron canciones populares adaptadas al coro, entre ellas, una canción Seri⁷⁹, con arreglos de Emiliana de Zubeldía.

⁷⁸ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 1; Expediente 8.

⁷⁹ La etnia Seri es uno de los grupos indígenas más importantes de Sonora.

En una nota de Eloísa R. de Baqueiro (amiga cercana de Emiliana), escrita para el diario “El Nacional”, se narra que las últimas piezas del concierto provocaron varios “encores”⁸⁰. Esta gira de 1972 se extendió, además del DF, a Villahermosa, Zacatecas, Monterrey y Guadalajara, dando conciertos en todas estas ciudades.

La visita a la capital del país fue todo un éxito. En la nota citada se habla de la labor de Emiliana frente a la Escuela de Música de la Universidad de Sonora, y se menciona un hecho muy importante: el coro se renovaba cada año. Esto es de gran relevancia para nuestros intereses teóricos. Si bien, había miembros del coro que se mantenían cada año, lo normal era que salieran y entraran miembros regularmente. Habíamos hablado de que el intercambio cultural/musical que se suscitaba al conformar un coro reconocido como de alta cultura con personas portadoras de la cultura subalterna era muy clara, ahora, con este hecho, se reafirma tal fenómeno, ya que no habría continuidad en los miembros del coro, obligando a que los nuevos integrantes entraran al proceso de intercambio de valores culturales cada año.

La calidad de los cursos impartidos por Emiliana habían llegado a ser reconocida por la mayor escuela de música del país, el Conservatorio Nacional de Música, al grado de que en una carta dirigida a la maestra el veintisiete de enero de 1975 Victor Urba, director del Conservatorio, exhorta a Emiliana a que fusionen los programas de estudios de primero al tercer grado a la escuela de música de la UniSon, para que de esta manera los alumnos que quieran continuar sus estudios lo puedan hacer en el Conservatorio

⁸⁰ Expresión para referirse a la solicitud del público al artista, por medio de aplausos, para que interprete obras adicionales al terminar su programa. En otras palabras, es la forma “culta” de pedir “otra”.

Nacional, el cual pide como requisito cuando mínimo el cuarto año de educación musical formal⁸¹.

El hecho anterior asegura que el contacto que había entre los alumnos de Emiliana y la alta cultura musical por medio de las clases, no era superficial, por lo menos, aquel que aprobara los cursos, estaría capacitado para ingresar al Conservatorio Nacional de Música. Más allá de saber quiénes decidieron continuar estudiando música de manera formal (creemos que fueron muy pocos) estamos, indudablemente, frente a una prueba sólida del fenómeno intercambio cultural/ musical en Sonora. Todos esos alumnos de Emiliana de Zubeldía que siguieron con su vida tendrían la formación formal de la alta cultura musical (reconocida por la más alta autoridad de dicho círculo cultural), habrían intercambiado los valores culturales que portaban antes de entrar a las aulas, convirtiéndose en nuevos individuos (cultura subalterna y cultura de élite) por el resto de sus vidas. Dicho fenómeno incide directamente en lo que podemos llamar en la actualidad cultura musical en Sonora.

El Coro a Capella de la Universidad de Sonora cerraría la década de los setentas con otra gira a la capital de país. Fue en el año de 1977 cuando la maestra Emiliana de Zubeldía dirigió al coro en cuatro presentaciones, dos de ellas de gran importancia para la presencia y fama del coro a nivel nacional: una en el noticiario nocturno de Televisa, la cadena televisiva más importante de Latinoamérica, 24 Horas, conducido por Jacobo Zabudowski, y otra más en televisión, en el conocido programa “Sábados con Saldaña” de Canal 13. Este viaje fue patrocinado por la Asociación Manuel M. Ponce, institución

⁸¹ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 2; Expediente 1.

que siempre estuvo cerca de Emiliana de Zubeldía. Se acercaban tiempos cada vez más difíciles para el futuro de la cultura musical en Sonora en la medida en la que su pilar, Emiliana, cumplía noventa años de vida y, claro, su actividad fue disminuyendo poco a poco. Sin embargo, la década de los ochenta registra la naturaleza incansable del espíritu de la maestra.

3.3.- El atardecer de la era de Emiliana de Zubeldía (1980 – 1987)

Como ya hemos dicho, esta década se caracteriza por la disminución en la actividad cultural a raíz de que la maestra Emiliana de Zubeldía tenía cada vez más dificultades causadas por su avanzada edad. Aunque su ímpetu seguía muy vigoroso, la maestra empezaría a tener problemas con personas muy cercanas a ella, dificultando intentos valiosos por continuar con la actividad de promoción de cultura musical de la que tan bien se había hecho cargo a lo largo de 30 años. Leticia Varela, junto con otros alumnos y de Emiliana, formó la asociación Pro Música de Hermosillo con el fin de continuar con dicha labor. La respuesta de la maestra fue confusa, comenta Varela en su libro, ya que se negó a ser la asesora general de la asociación; también comenta que Emiliana calificaba como intento de burla o complot casi cualquier movimiento o comentario de parte de los miembros del coro⁸².

La actividad de cultura musical continuó de cualquier manera. Por un lado, uno de los alumnos más destacados de Emiliana (tal vez el más destacado de la última generación de pianistas que la maestra instruyó), Pedro Vega Granillo, se presentaba

⁸² Varela Leticia “Maestra Maitea”, (Pro Música de Hermosillo, México, 1992) p. 246.

seguido en la ciudad con diferentes obras, entre ellas, obras escritas bajo la teoría de Novaro, lo que mantuvo vigente la propagación de tal conocimiento en la última década de la era de Emiliana de Zubeldía. De igual manera, Vega Granillo mantuvo viva la relación de la

Academia de Música de la Universidad de Sonora con la Ciudad de México al presentarse en varias ocasiones en la sala Manuel M. Ponce, como lo fue en 1982, cuando interpretó obras compuestas bajo el Sistema Natural de Música de Augusto Novaro⁸³.

Otro de los alumnos destacados que permitieron que la actividad cultural mantuviera un buen ritmo fue David Camalich, quien no sólo contribuiría con sus presentaciones como pianista, si no que se encargaría en gran parte de dirigir el Coro Universitario cuando la maestra no podía estar de tiempo completo por motivos de salud. Después de muchas especulaciones de quién podría ser el sustituto de Emiliana de Zubeldía al frente del Coro de la Universidad de Sonora (las expectativas eran muy grandes ya que, en realidad, no había alguien del nivel de la maestra, pero si había varios prospectos) la balanza se inclinó para que el joven Camalich quedara al frente.

Los homenajes a la maestra empezaron a darse, como anunciando que ya quedaba poco tiempo para que la vida siguieran con el curso natural. El treinta de octubre de 1983 el periódico El Sonorense anunciaba el homenaje que el gobierno de España le hacía a Emiliana de Zubeldía. En 1984, la capital de Sonora tendría, una vez más, el privilegio de tener un concierto de la soprano mexicana Irma González, acompañada al piano por Raúl Herrera. En 1986 los homenajes a Emiliana se abrieron con recitales de la

⁸³ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 2; Expediente 1.

alumna más destacada de Emiliana, la niña prodigio, Angélica Méndez Ballesteros, quien era en ese momento maestra de piano en el conservatorio musical de Austria.

En 1985 un accidente dejaría a la maestra lesionada. En una carta con fecha del 25 de octubre de ese año, Emiliana le escribe al Sr. Diego Redo, empleado del Hotel San Alberto (lugar donde la maestra vivió los últimos treinta años de su vida), le explica “tuve un terrible accidente y me he quedado inválida hasta ahora que empiezo a poner los pies en el suelo”⁸⁴; en el resto de la carta dice que estará pronto de regreso en el hotel, el cual considera su casa. En otra carta más, de unos días antes (26 de septiembre) Emiliana se dirige al Dr. José Loustaunaun del Centro Médico Dr. Ignacio Chávez para agradecerle la atención que recibió mientras estuvo internada en ese hospital y le dice que organizará un concierto magno en honor de “esta hermosa institución”⁸⁵. Dicha lesión sería, tras complicaciones a lo largo de los años, el motivo de la muerte de Emiliana. La salud de la maestra se iría deteriorando poco a poco hasta que falleció el veintiséis de Mayo de 1987.

3.4.- Conclusiones

La pregunta qué es la cultura musical en Sonora no se ha respondido. En realidad, nunca fue el objetivo de este trabajo el responderla, más bien, fue la motivación principal para llevarlo a cabo. Responder a esa pregunta no es tarea fácil. Quien lleve a cabo dicho trabajo tendrá en esta tesis un apoyo importante. Este trabajo es el registro histórico del fenómeno que revolucionó la cultura musical en Sonora, a saber, el intercambio cultural/

⁸⁴ AHUS; Ramo Emiliana de Zubeldía; Caja 6-2; Expediente 42.

⁸⁵ Ibidem.

musical entre los elementos de élite que Emiliana de Zubeldía portaba y los elementos populares/subalternos contenidos en la cultura musical de Sonora antes de su contacto con la maestra.

La transculturación musical se dio por medio de varios tipos de contactos. Uno de ellos fueron las clases que Emiliana de Zubeldía impartió durante los cuarenta años que estuvo al frente de la Academia de Música de la Universidad de Sonora. Algunos ciclos escolares había dos grupos, otros, tres grupos de cada nivel de estudios, los que eran tres. En otras palabra, cada ciclo escolar había entre 9 y 6 grupos donde se enseñaban clases de solfeo, apreciación musical, historia de la música, armonía, con un nivel tal, que el Conservatorio Nacional de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes reconocía como suficientes para poder ingresar a dicha institución de alta enseñanza de la música. No nos fue posible determinar una cifra aproximada de la cantidad de alumnos que Emiliana tuvo (lo que nos daría una idea de cuantas personas entraron al proceso de intercambio cultural/musical por medio de las clases mencionadas) pero el impacto se puede medir en estudios posteriores que analicen a detalle la cultura musical en Sonora actualmente.

Otro medio por el cual se dio el intercambio de valores culturales fueron las clases de piano. Existen programas de fin de curso donde hay listas de los alumnos que se gradúan. De ahí se puede sacar un cálculo de los alumnos de piano de Emiliana, pero poniendo todo en perspectiva, es difícil determinar un número general de alumnos (tanto de piano como de los cursos de música) ya que algunos estaban en ambos cursos. Más allá del número cercano de la cantidad de personas que entraron en dicho proceso,

nuestro argumento principal queda sustentado al aceptar que antes de la llegada de Emiliana a Sonora no había nada cercano siquiera a este contacto sistemático entre miembros de la sociedad que se pueden identificar como portadores de los elementos de cultura popular o subalterna y los elementos de la cultura de élite que eran enseñados de manera formal por la maestra. Fue por medio de una institución tan importante como la Universidad de Sonora como tal fenómeno se potenció a niveles que la cultura regional no había experimentado.

Otro más es el coro universitario, éste, no sólo por medio de la transculturación entre los miembros del coro y la maestra, sino por medio de las presentaciones que el coro hacía habitualmente frente a la sociedad. En este mismo sentido podemos ubicar las conferencias de historia de la música y apreciación musical que dio de manera gratuita y abierta al público impartidos por autoridades en el tema, tanto Emiliana como invitados de la Ciudad de México. También, debemos nombrar la gran cantidad de conciertos que Emiliana organizó con artistas de talla internacional y que fueron escuchados por el público en general. La cantidad exacta no es posible determinarla, pero según los cálculos que podemos hacer a partir de los programas de los conciertos que hay en el ramo Emiliana de Zubeldía del Archivo Histórico de la UNISON, podemos decir que hubo cerca de quinientos conciertos a lo largo de cuarenta años.

El resultado del intercambio de valores culturales a partir de la llegada de Emiliana de Zubeldía a Hermosillo Sonora en 1947 está contenido en la cultura musical

de la actualidad. A la fecha existe una licenciatura en canto de la Universidad de Sonora, fundada en gran parte por ex alumnos de Emiliana, o bien, por personas que continuaron el legado del Coro Universitario que Emiliana creó. El cuerpo académico de dicha escuela está conformado en parte por ex alumnos de la Miss Zubeldía. Esa influencia (parte del resultado del intercambio cultural) es la que se puede percibir con facilidad ya que se encuentra en la una plataforma institucional. Sin embargo, deben de existir muchos otros resultados que están inmersos en la cultura regional actual y que forman parte de la vida diaria. Un trabajo sociológico, o antropológico, tal vez con la ayuda de la etnografía, que estuviera dedicado a estudiar eso que llamamos cultura musical de Sonora podría conectar con más precisión el fenómeno de intercambio de valores culturales que se gestó a mediados del siglo pasado con la actualidad cultural.

Un trabajo que nos da un panorama bastante útil en este sentido es el libro escrito por Leticia Varela y José Olayo Macías, *Bemoles de una ciudad sonora*, el cual es una investigación que tiene como objetivo describir las características de los gustos estético/musicales de la población de Hermosillo, Sonora. En este libro hay un dato muy interesante, según una encuesta realizada, el 25.8% de las familias de la ciudad de Hermosillo cuentan con algún músico entre sus miembros, lo que representa un 14.77% de la población total. En un desglose de este sector de la población destaca que hay más músicos con un nivel económico bajo, con un 4.6% del total, lo cual no es común, dadas las dificultades que este sector de la población puede tener para dedicarse a la música. Si bien no se puede hacer una conexión entre ese dato y el intercambio cultural que hemos descrito a lo largo de este trabajo, sí da una pista para poder relacionar esos dos

elementos para estudios posteriores que se dediquen a buscar de manera directa dicha conexión⁸⁶.

De cualquier forma podemos concluir que el caso de la cultura musical en Sonora es particular en la medida en la que sus elementos se transformaron de manera muy acelerada, convirtiéndose en una sociedad caracterizada por un desarrollo de cultura institucionalizada tardío (en comparación con ciudades más grandes del centro del país), sometido a un cambio cultural muy acelerado (el intercambio cultural por medio de la presencia de Emiliana de Zubeldía). Ahora bien, la singularidad de este fenómeno no descansa solamente en el hecho de que haya habido un impulso institucional de alta cultura a mediados del siglo, ya que, como hemos discutido anteriormente, ese es un rasgo normal en los procesos mundiales de “culturización” de las sociedades. Dicha singularidad descansa, pues, en el hecho de que una persona como Emiliana de Zubeldía fuera el catalizador de este fenómeno; sus características como artista (vale decir que no es tan fácil que un personaje como la maestra estuviera al frente de instituciones culturales) le dieron el impulso que hizo revolucionar la cultura musical de la región.

Ponemos esta tesis a disposición de futuros estudios culturales que traten de ampliar el horizonte del análisis de la cultura de la región de Sonora, ya sea para aquellos que estudien fenómenos anteriores a la llegada de Emiliana de Zubeldía, aquellos que reinterpreten el momento histórico de lo que hemos llamado el intercambio cultural/musical de Sonora, o bien, a quienes estudien el fenómeno cultural de la región

⁸⁶ Varela, Leticia y José Olayo Macías, *Bemoles de una ciudad sonora* (Hermosillo, Gobierno del Estado de Sonora, 1991) p. 58.

en la actualidad. Este trabajo de historia cultural ha dejado escrito el registro histórico de un fenómeno que explica procesos del desarrollo de las sociedades subdesarrolladas, donde los elementos subalternos y populares están en constante intercambio con elementos de otra naturaleza, siendo uno de los más significativos, los elementos de alta cultura o cultura de élite.

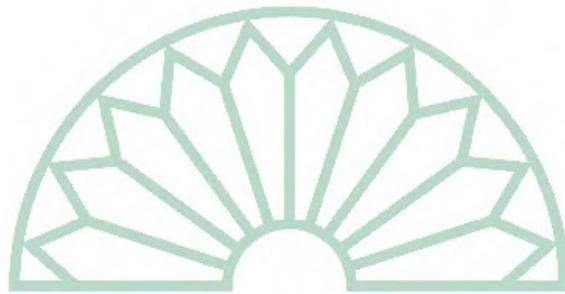
El deseo de que las sociedades se conviertan en una especie de nación culta (en el sentido elitista pues) no se ha disipado, sin embargo, trabajos como el presente sugieren que tal deseo no es realizable en términos prácticos. A lo que puede aspirar una sociedad con características similares a la nuestra es a propiciar ese intercambio de valores culturales para generar la flexibilidad ideológica y estética entre los elementos populares o subalternos y los de élite. Creemos que apelar a tal flexibilidad es lo mejor que se puede hacer en función de propiciar una evolución cultural que fluya sin imposiciones y mantenga firme el compromiso con la libertad de elección estética, así como el respeto a los elementos tradicionales, populares y subalternos de las sociedades. Nada se debe imponer y nada se debe ocultar.

EL COLEGIO
DE SONORA
BIBLIOTECA
GERARDO CORNEJO MURRIETA

Bibliografía:

- Acevedo Hernández Alberto Silvestre, *Cultura y comunicación: la relación entre el capital cultural, el consumo cultural y la recepción televisiva* (México, Colson, 1998).
- Archila Mauricio, *¿Es aun posible la búsqueda de la verdad? Notas sobre la (nueva) Historia Cultural* en Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura 26, 1999.
- Beverly, John. *Los límites de la ciudad letrada: subalternidad, literatura y transculturación*. En Historia y Grafía No. 12
- Burke, Peter en Chinchilla Pawling, Perla. *Historia Cultural y Cultura* (Reseña) en Historia y Grafía No. 11 (México, Universidad Iberoamericana, 1998).
- Chakrabarty, Dipesh. *Historias de las minorías, pasados subalternos* en Historia y Grafía No. 12 (México, Universidad Iberoamericana, 1999)
- Chinchilla Pawling, Perla. *Historia Cultural y Cultura* (Reseña) en Historia y Grafía No. 11
- Copland Aaron, “Cómo escuchar la música” (México, FCE, 1955)
- García Canclini Néstor, en Bourdieu Pierre, “Sociología y cultura” (México DF., Grijalbo, 1984)
- Giménez Montiel, Gilberto, “La teoría y el análisis de la cultura”, *La problemática de la cultura en las ciencias sociales* (México, UNAM, ¿??)
- Geertz Clifford, *Conocimiento local* (España, Ediciones Paidós, 1994)
- González de Luca María Elena, *El trigo derramado y el problema de la biografía* en la tesis doctoral de la autora **Entre fronteras, Vida y tiempos del gringo que puso a Caracas sobre rieles** (Venezuela, 2000).
- Johnson Randal en Bourdieu Pierre, *The field of cultural production* (EUA, Columbia University Press, 1993).
- Moncada, Carlos. *Sonora bronco y culto* (Fondo Editorial El Libro Sonorense, 1997).
- N. Luhmann en Chinchilla Pawling, Perla. *Historia Cultural y Cultura* (Reseña) en Historia y Grafía No. 11 (México, Universidad Iberoamericana, 1998).

- Varela Leticia *Maestra Maitea* (Pro Música de Hermosillo, México, 1992).
- Varela, Leticia y José Olayo Macías, *Bemoles de una ciudad sonora* (Hermosillo, Gobierno del Estado de Sonora, 1991).
- Zermeño Padilla, Guillermo. *Condición Subalterna, condición postmoderna y saber histórico. Hacia una nueva forma de escritura de la historia?* en *Historia y Grafía* No. 12 (México, Universidad Iberoamericana, 1999).



EL COLEGIO
DE SONORA
B I B L I O T E C A
GERARDO CORNEJO MURRIETA