



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-  
NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Sugerencias interpretativas de la Balada Mexicana de Manuel M. Ponce.  
Una mirada desde el nacionalismo mexicano como intertextualidad musical  
Interpretive suggestions of the Mexican Ballad by Manuel M. Ponce.  
A look from Mexican nationalism as musical intertextuality

Simón Pulido Cartagena

Artículo

Asesor, docente

Juan David Manco

UNIVERSIDAD EAFIT

## **Sugerencias interpretativas de la *Balada Mexicana* de Manuel M. Ponce.**

### **Una mirada desde el nacionalismo mexicano como intertextualidad musical<sup>1</sup>**

**Simón Pulido Cartagena**

**spulido@eafit.edu.co**

**simon94.11@hotmail.com**

#### **Resumen**

Este artículo busca dar cuenta de una serie de sugerencias interpretativas sobre la *Balada Mexicana* de Manuel M. Ponce, sustentadas en la identificación de elementos intertextuales y referenciales relacionados con el contexto del Nacionalismo musical. La identificación de estos elementos gira principalmente alrededor de canciones tradicionales propias del entorno del compositor y del parangón entre las métricas usadas en la obra y algunos ritmos y géneros populares mexicanos. Este artículo se propone no solamente acoger una propuesta interpretativa sobre una obra específica, sino promover y motivar aproximaciones a la música latinoamericana que se alimenten de las fuentes históricas y que den como resultado un producto musical que atestigua la cercanía y la comprensión de nuestro repertorio. Esto por medio de algunas reflexiones acerca de la función del intérprete y del lugar que ocupa la música latinoamericana en nuestros repertorios habituales.

**Palabras clave:** nacionalismo, intertextualidad, interpretación musical, Manuel M. Ponce, *Balada Mexicana*, repertorio latinoamericano.

---

<sup>1</sup> Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2021. Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música.

## **Abstract**

The aim of this article is to account for a series of interpretative suggestions on the Mexican Ballad of Manuel M. Ponce, based on the identification of intertextual and referential elements related to the context of Musical Nationalism. The identification of these elements revolves mainly around traditional songs related to the composer's environment and the paragon between the metrics used in the work and some popular Mexican rhythms and genres. This article seeks not only to host an interpretive proposal on a specific work, but also to promote and motivate approaches to Latin American music that feed on historical sources and that result in a musical product that testifies to the closeness and understanding of our repertoire. This through some reflections on the role of the interpreter and the place that Latin American music occupies in our habitual repertoires.

**Keywords:** Nationalism, Intertextuality, Musical Interpretation, Manuel M. Ponce, Mexican Ballad, Latin American Repertoire.

## **Introducción**

La música ha servido como herramienta de autoafirmación en los procesos socioculturales que ha tenido América Latina en diferentes momentos de su historia. Esto ha suscitado numerosas investigaciones que dan cuenta de la importancia que tiene identificar algunos de los mecanismos que este arte ofrece para tales fines.

Los movimientos nacionalistas latinoamericanos del siglo XX parecen demostrar una solidez encarnada por autores como Alejo Carpentier y siendo estudiados ampliamente por musicólogos como Malena Kuss y teniendo representantes musicales de la talla de Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Emilio Murillo, Pedro Humberto Allende, Ernesto Lecuona, entre otros.

Sin embargo ¿Podríamos asegurar que los intérpretes actuales comprenden las raíces y fundamentos sobre los cuales se cimentó la obra de dichos compositores? ¿Podríamos decir que hay un estándar estilístico tan claro como el europeo a la hora de abordar la ejecución de una de estas obras latinoamericanas nacionalistas?

Planteados estos interrogantes, este artículo se centrará en exponer una de las posibilidades que tenemos de apropiarnos de dicho repertorio, en aras de irnos haciendo poco a poco a estándares y herramientas que esclarezcan el panorama del músico que aspire a interpretarlo desde la mayor comprensión de todos sus elementos.

La posibilidad mencionada anteriormente consta de abordarlas a la luz de herramientas que permitan al intérprete reconocer diferentes elementos para la interpretación de obras correspondientes al contexto nacionalista. Para ello, se abordó la *Balada Mexicana* del compositor Manuel M. Ponce, desde una perspectiva del contexto nacionalista y con la cual se hizo un rastreo de dichos elementos, orientado a identificar las referencias e intertextualidades musicales que allí se pudieron hallar.

A lo largo del artículo se encontrarán entonces algunas posibles categorizaciones de la intertextualidad en la música, así como un acercamiento a la noción de nacionalismo musical en América Latina y una breve reseña sobre Manuel M. Ponce. Todo esto con el fin de identificar dichos elementos en la pieza con la que se llevó a cabo el estudio de caso.

### **Una aproximación al nacionalismo musical**

Según la RAE el nacionalismo es un sentimiento fervoroso de pertenencia a una nación y de identificación con su realidad y con su historia, una ideología de un pueblo que, afirmando su naturaleza de nación, aspira a constituirse como Estado. (RAE, s.f.)

El concepto de Nación ha sido tratado por diversos autores y es un terreno vastísimo de discusiones ideológicas que no atañen al interés de este artículo. Sin embargo, podemos usar estas dos acepciones para identificar de qué estamos hablando cuando traemos el término nacionalismo al ámbito musical y, así, acordar que el nacionalismo musical es un movimiento que busca reflejar elementos locales que den pie a fortalecer una identidad, en torno a una nación, bien sea aludiendo a ritmos o canciones populares y demás posibilidades de asociar la música con los límites en que se considere contenida dicha abstracción.

Si bien es sabido que los orígenes de este movimiento están en Europa, en Latinoamérica también se hizo eco de él con importantes exponentes, tales como Alberto

Ginastera en Argentina, H. Villa-Lobos en Brasil, desde Colombia Emilio Murillo, desde Cuba Ernesto Lecuona, desde México Manuel M. Ponce, entre otros.

No estaría de más reconocer que en Latinoamérica el nacionalismo musical estuvo impregnado de elementos europeos dada la herencia cultural que nos envuelve como hijos culturales del antiguo continente; pero muchos de estos compositores encontraron diferentes formas de acudir a símbolos regionales que dieran la sensación de identidad correspondiente a la ideología en cuestión:

La práctica de la cita directa del folklore, así como de la alusión transparente a materiales de origen folklórico constituye ciertamente una de las características principales del nacionalismo musical en general y de la obra nacionalista de Ginastera en particular define en el caso de Alberto Ginastera tres categorías de intertextualidad. (Sottile, 2016, p. 2)

Antonieta Sottile nos orienta entonces a que, si quisiéramos empezar a dilucidar algunas de las maniobras compositivas en las cuales identificar estas representaciones ideológicas, encontraríamos una fuente de claridad al estudiar el uso de referencias, intertextualidades o citas de elementos musicales que generen este sentido de identidad nacional. La autora nos brinda, en el caso particular de Ginastera, tres categorías:

Al primer tipo lo llamamos cita «erudita», es decir la cita de aquellos materiales de los que Ginastera pudo apropiarse a través del estudio de la música culta europea, debido a su formación tradicional a la manera europea en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires, que lo encauzara en el conocimiento de ese patrimonio musical. En segundo lugar, dentro de la obra de Ginastera es claramente distinguible la recurrencia de ciertos elementos (rasgos, gestos, climas), que funcionan, según Guillermo Scarabino (Scarabino, 1996: 5), como «signos que remiten de una obra a otra», y esos signos son a veces citas textuales o casi textuales de obras anteriores, lo que conforma el tipo de la autocita. Finalmente, el tercer tipo, la cita del folklore es uno de los elementos esenciales del estilo de Ginastera, en particular durante su primer período que el propio compositor caracterizó como «nacionalismo objetivo» (1935-1947)<sup>1</sup>, donde los elementos tomados principalmente de la música criolla resultan muy identificables, próximos de la cita literal. (Sottile, 2016, p. 2)

Estas categorías que, en principio gozan de cierta sencillez, son de gran acotación a la hora de ir entendiendo los gestos que comportan las piezas musicales referidas al contexto histórico que nos interesa. Se nos abre entonces un canal de asimilación si las aplicamos como instrumento de observación sobre la obra de los demás compositores insignes del nacionalismo musical en América Latina.

Incluso podríamos mirar la obra de H. Villa-Lobos y descubrir que aplicando estas categorías tendríamos como “cita erudita” las famosas *Bachianas Brasileiras*, o cómo la tercera categoría se encuentra constantemente en sus diferentes *Choros*.

La intertextualidad como medio de construcción de noción de los ideales nacionalistas, también podremos identificarla con cinco categorías que propone Rubén López Cano, las cuales son cita, parodia, transformación de un original, tópico y alusión:

**Cita:** es el caso más evidente de intertextualidad. Se produce cuando en un momento determinado de una obra, el autor hace referencia a otra obra concreta de él mismo o de otro compositor(...) **Parodia:** se refiere a la utilización de un tema, fragmento o idea de una obra específica, como punto de partida para la composición de otra obra diferente. El término “parodia” nos suena a imitación satírica o burlona, pero en su acepción original simplemente se refiere a la reelaboración de un material original (...) **Transformación de un original:** por diversas razones una obra puede ser revisada, arreglada, versionada o incluso reescrita por su autor u otro compositor **Tópico:** es la remisión desde una obra escrita en determinado estilo, a un estilo, género, tipo o clase de música diferente. Aquí la remisión no se realiza hacia una obra específica y reconocible como tal, sino a amplias áreas genéricas sin paternidad autoral específica (...) **Alusión:** son referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales que una obra hace hacia el estilo general de un autor, tipo de música o incluso una cultura musical. (López-Cano, 2007, p. 3-8)

Dada la universalidad con la que las categorías anteriormente mencionadas nos permiten identificar los procesos intertextuales en una pieza musical. Desde este prisma, la obra que nos compete en este artículo revela entonces sus intertextualidades y sus elementos referentes al contexto nacionalista en el que se origina.

## **La interpretación**

Según Luis Orlandini (2012, p. 1):

Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales.

Orlandini nos propone la figura del intérprete como una especie de traductor, figura que va tomando importancia y afianzándose a medida que la música se complejiza y requiere de los ejecutantes un grado de espacialidad cada vez mayor. Esto nos da pie a pensar que la importancia del intérprete es directamente proporcional a la complejidad de la obra. Acá se abre la posibilidad de ver posturas divergentes, ya que Jhon Rink (2002) aborda este tema

comentando que la complejidad de la obra no es lo que determina la importancia del intérprete, dado que incluso la simpleza de una *cadenza* perfecta encierra en sí misma una “profundidad estética” que involucra el conocimiento del intérprete sobre las características históricas y conceptuales que el estilo de la pieza demanda.

Podríamos entonces dilucidar que uno de los puntos para tener en cuenta es la historicidad de la obra y la comprensión del intérprete sobre esta. Para esto Mario Vieira recurre a las acepciones de T. Adorno de la “interpretación falsa” y de la “interpretación verdadera”:

Es en este punto donde interviene el concepto de Historia, cuya emergencia como momento central de la teoría de la interpretación es situada por Adorno en el siglo XIX. La nueva conciencia, entonces emergente, de la «transformación histórica de la interpretación» había contribuido a consolidar la distinción entre interpretación «verdadera» y «falsa», al separar lo que parece «determinado objetivamente» por el texto musical de lo que se presenta como «arbitrario» «exterior» a éste. En palabras de Adorno: «se reconoció la transformación histórica en cuanto tal» y ésta «fue puesta en relación con la idea de la interpretación verdadera». (Carvalho, 2009, p.4)

La propuesta de Adorno si bien parece radical, brinda una posición clara acerca de lo que podemos entender como interpretación musical y la importancia de la historicidad de la obra.

Siempre subyacente se encuentra la cuestión de si el intérprete debe guiarse por sus propias intuiciones artísticas o si debe someterse al contenido de la obra de manera sumisa y objetiva según los cánones estilísticos lo indiquen. Sin embargo, es cuestionable la relevancia de llegar a una conclusión acerca de si es más importante el intérprete o lo interpretado. Para salir del embrollo podemos situarnos en acordar que el intérprete puede ver la obra por dos grandes prismas, adhiriendo a la concepción de J. Rink (2002, p. 57): “A pesar de muchas discrepancias entre los estudios publicados, el análisis relacionado con la interpretación puede dividirse en dos categorías principales: 1. Análisis previo a una interpretación determinada 2. Análisis de la interpretación misma”.

El intérprete podrá entonces profundizar en estas categorías propuestas en la medida que se vea interesado en enriquecer el fundamento de su producción y considere que la calidad de su interpretación depende en mayor o menor medida de ello.

No obstante, más allá de estas disquisiciones el intérprete acude a la obtención de herramientas concretas y pragmáticas a la hora de abordar la obra. Este conjunto de herramientas lo conocemos como “la técnica” tal como la define María de los Ángeles Gallardo:

En general, solemos utilizar el término “Técnica” para referirnos a la capacidad muscular que nos permite poner en funcionamiento las teclas y los pedales, conjunto de acciones que se conocen bajo el término específico de “mecánica”. Sin embargo, tal y como nos indica el pianista y pedagogo Ramón Coll (1996), este término alude sólo a una parte de lo que un pianista o intérprete debe adquirir, puesto que el concepto es mucho más amplio e incluirá junto a los recursos mecánicos, todos aquellos aspectos puramente musicales que constituyen el eje de toda interpretación, en la que acontece la asimilación de los aspectos fisiológicos de la ejecución con las diversas exigencias estéticas y estilísticas de la obra a interpretar. Desde esta perspectiva, la “técnica instrumental” se define como el conjunto de recursos del que cada intérprete dispone para expresarse, y por ende, va a depender inevitablemente de sus límites y capacidades, y su desarrollo irá paralelo a la evolución personal y artística del propio intérprete. (2017, p. 2)

Traer la figura del intérprete al estudio desde diferentes perspectivas de lo que la técnica es, parece entonces una forma sensata y concreta de comprender sus posibilidades intelectuales y físicas para ejecutar una obra musical, más allá de los conceptos estéticos que él mismo decida incluir en su comprensión de esta.

Siguiendo esta línea, Luis Orlandini señala que:

Un intérprete debe partir con la comprensión y manejo pleno de un nuevo lenguaje escrito: el musical, que comprende una gran cantidad de parámetros (pulso, altura, duración, intensidad, color, transientes, etc.), todos ellos aplicados al uso altamente complejo de un instrumento musical. Todo este "adiestramiento" técnico va de la mano de otros aspectos que paralelamente estudian para dar forma a una lectura y a una ejecución de obras musicales, que abarca desde las más sencillas hasta las más intrincadas y complejas. (2012, p. 3)

A la luz de todos estos elementos planteados, se hace evidente la importancia de la historicidad en la interpretación, aunada a la propuesta interpretativa propia del ejecutante. Así, la propuesta que se presenta en este artículo se acoge a la libertad inherente del instrumentista como sujeto último de elección en cuanto a los cánones que él mismo considere incluir en su propia visión de la obra. Tal como concluye Carolina Santiago Martínez:

Como conclusión personal, considero la interpretación como un acto eminentemente creativo. Limitar la figura del intérprete a la de un mero ejecutor de órdenes escritas explícita o implícitamente en la partitura me resulta una reducción de las capacidades que se poseen a la hora de, como corrobora M. Vieira de Carvalho acerca de Adorno, “hacer música”. Con respecto a éste, comparto la idea de que hay que leer a través de la partitura, comprendiendo el significado de la notación e indagando en la “técnica original” que cita Luca Chiantore, para

establecer a nuestro criterio las diferentes opciones interpretativas que nos convencen como músicos, partiendo de una mentalidad abierta a interpretaciones diferentes. (Santiago-Martínez, 2019)

### **Breve reseña biográfica de Manuel M. Ponce**

Manuel M. Ponce (1882- 1948) nació en Fresnillo, Zacatecas. Demostró una notable facilidad musical desde su niñez. En 1900 se trasladó a la Ciudad de México para estudiar en el Conservatorio y en 1904 viajó a Europa. Estudió en Bolonia con Luigi Tochi y en Berlín con Martin Krauze. En 1914 aparece su *Álbum de canciones mexicanas*, basado en piezas populares que fue recogiendo. La más famosa sería *Estrellita*, compuesta en 1912.

Viajó a La Habana en 1915 en compañía del poeta Luis G. Urbina. Permaneció en La Habana hasta 1917, como crítico musical de *El Heraldo* de Cuba y *La Reforma Social*. Se interesó por la música popular cubana y compuso la *Suite cubana*. De esa época data su Sonata para violonchelo y piano, que muestra una cierta influencia de la música cubana. En 1925, ingresó en la Escuela Normal de Música de París, donde estudió con Paul Dukas. Ponce falleció el 24 de abril de 1948 en la Ciudad de México.

### **Metodología**

La propuesta interpretativa fue lograda mediante tres fases. La primera fase consistió en explorar y generar cierta familiaridad con los ritmos y melodías nacionales mexicanos, esto con el fin de generar posibilidades de reconocer en la obra elementos que evocan el contexto al que ella pertenece. Para ello fue útil acudir a audiciones de canciones populares mexicanas en diversos formatos, bien fuera de bandas, tríos, referencias folclóricas o de artistas insignes tradicionales.

La segunda fase consistió en la inmersión práctica, mediante el propio montaje de la obra. Esta es una de las fases que como músicos disfrutamos más, dado que es cuando realmente buscamos llevar al nivel físico y muscular los preconceptos que tenemos sobre el estilo, el carácter las diferentes sonoridades que podrían explorarse y todos estos aspectos que son los que finalmente nos permiten hacernos a la obra. Es claro que el montaje de la

obra siempre trae retos y dificultades inesperadas, más aún cuando abordamos repertorio latinoamericano que, en ocasiones subestimamos, tal vez dada nuestra formación tan centralizada en Europa y en la música clásica. Algunas de esas dificultades con las que me topé fueron, por ejemplo, lograr la cantidad de colores y niveles o capas sonoras que la obra pide desde sus indicaciones, dado que es necesario poder definir una paleta de herramientas en las diferentes gamas de expresiones dinámicas, lograr verdaderos contrastes por pasajes, no solo echando mano de la manipulación del volumen de sonido que emitimos, sino también definiendo diferentes tipos de ataque que permitieran una variedad de resultados tímbricos. Esto lo consideré esencial durante el proceso dado que, de no hacerlo, el material que está en la partitura podría resultar monótono.

Este proceso fue acompañado también de la audición de diferentes grabaciones de la *Balada Mexicana*, realizadas por importantes referentes tales como Silvia Navarrete, Abdiel Vázquez, Rodolfo Ritter, Daniela Liberman, entre otros. Resultó curioso darme cuenta de que, en principio, la validez que le otorgamos a estos intérpretes está muy ligada a su prestigio conseguido generalmente por medio de la ejecución de repertorio europeo. Pero, a medida que fui descubriendo más variedad de grabaciones, pude ir estableciendo ciertos parámetros para discernir que no necesariamente alguien que tenía grabaciones de los conciertos de Beethoven o de las *Baladas* de Chopin, llegaría a expresar los criterios que yo estaba buscando, relacionados con la música de raíces mexicanas. De manera que, el hecho de hacer la audición fue clave dentro del desarrollo del proyecto. Me preguntaba constantemente como ejercicio indagatorio cosas como ¿este pianista habrá escuchado alguna vez una ranchera? ¿Este pianista alguna vez habrá tocado en una orquesta tradicional? ¿este pianista alguna vez se habrá embriagado cantando un bolero o un son cubano? ¿tendrá este pianista en su haber memorias y recuerdos de su infancia relacionados con las baladas, los corridos, los sonos? Este tipo de preguntas estuvieron siempre girando alrededor de la escucha de las diferentes versiones y, sin darme cuenta, estaba estableciéndose en mí una serie de parámetros de discriminación que me llevaron a decidir empaparme de más y más canciones propias del contexto, para así ir teniendo en mi propia memoria referentes cercanos, que me aportaran un contexto cada vez más próximo a estos géneros.

La tercera fase consistió en la plasmación de las evidencias intertextuales y elementos hallados referentes al nacionalismo, seguido de sugerencias interpretativas nacidas de dicha observación. La búsqueda se desarrolló alrededor de aspectos musicales que dieran cuenta de intertextualidades, como también de referencias que pudieran contextualizarse en el marco del nacionalismo que la obra representa y que permitieron identificar tanto elementos insípidos de referencialidad subyacente, como elementos más directos y evidentes. Las sugerencias que de allí surgieron fueron en ocasiones muy precisas en cuanto la ejecución del instrumento con la finalidad de lograr algún tipo de efecto mientras que, en otras ocasiones, lo que se sugirió estuvo dado en un ámbito más reflexivo acerca de cómo el intérprete puede familiarizarse con las raíces de la obra y descubrir en su propia experiencia diferentes canales de integración de los planteamientos propuestos.

### **Evidencias intertextuales y sugerencias al intérprete**

Uno de los primeros elementos que podemos destacar es el mismo título de la obra. El término Balada es ampliamente reconocido y usado por los compositores incluso desde la Edad Media, cuando aún estaba más asociado a la poesía, pero por supuesto que se hizo un lugar en la música. Vale la pena recordar que las baladas como género literario consistían en eventos históricos y en grandes tragedias. Para el siglo XIX pasaron a representar justamente ideas románticas o nacionalistas, de manera que es importante entender que el título de la obra debe darnos como intérpretes una línea de sonoridad:

Más adelante, en el siglo XIX, también se basaría en acontecimientos como sucesos de temas nacionalistas, ídolos, melodramas, el alma humana, y una visión de la libertad y el heroísmo; alguien que induciría y recibiría justicia, conflictos, para cambiarse luego a una tragedia que se asocia con el pasado, la poesía antigua y la épica. (Cruz, 2009, p. 5)

De manera que, visto desde esta óptica, podríamos como intérpretes ir asumiendo una sonoridad similar a la que nos proponen compositores tales como Chopin, Schumann, o incluso Liszt, sonoridad que podríamos considerar válida desde esta perspectiva. En los primeros 8 compases ya podemos identificar una intertextualidad, que podríamos denominar de parodia en el sentido que propone Rubén López-Cano (ver figura 1).



**Figura1.** Compases 1-9. Fuente: *Balada Mexicana* (Ponce, 1940, p.1)

Esta parodia está referida a la canción popular *El Durazno*. Empezamos a notar los gestos nacionalistas que esta obra refleja, dado que con esta pieza no nos referimos una simple canción tradicional, sino que hablamos de una canción que es símbolo de un elemento que suele ser pasado por alto y es la idea de “La canción mexicana”, que llevada a esta figura intertextual de parodia y puesta en el marco de una composición pianística con relevancia en la música de un compositor de la talla de Ponce, logra el cometido de ponerse al nivel de las diferentes expresiones semejantes que provienen de Europa:

Al referirse al término Canción mexicana, se habla de un género específico dentro de la música tradicional vocal de México. En el libro *Cancionero popular mexicano*, se sustenta lo anterior al expresar que esta existe “de la misma manera en que hablamos del lied alemán, de la canción francesa, de la romanza italiana o de la danza habanera”. De este modo se establece el género en el marco popular y se le da la categoría de música académica. (Kury y Mendoza, 1992, p. 51)

La canción que comporta la ya mencionada intertextualidad tiene sumo interés para nosotros, quienes estamos viéndola desde una óptica arraigada en la historicidad y origen tradicional de estos elementos, dado que era una canción muy popular dentro del ámbito de las conocidas como “tropas villanistas”, que fueron los seguidores de uno de los personajes insignes de la revolución mexicana de los años 10’ José Doroteo Arango Arámbula, más conocido como Pancho Villa. De hecho, *El Durazno* es también la canción de la película *Mexicanos al Grito de Guerra* dirigida por Ismael Rodríguez, Álvaro Gálvez y Fuentes. Uno de los protagonistas de esta película es el reconocido cantante Pedro Infante, quien nos brinda en una de las escenas una grabación valiosísima para efectos interpretativos.

También son de fácil acceso grabaciones de la canción, en formatos orquestales por el mismo Infante. Se sugiere por lo tanto al intérprete hacerse a el mencionado material :

***El durazno:***

*Me he de comer un durazno  
desde la raíz (sic) hasta el hueso,  
no le hace que sea trigueña  
será mi gusto y por eso.  
Ay dile que sí,  
dile que cuando se bañe  
que se corte bien las uñas  
para que ya no me arañe.*

(Anónimo, s.f.)

La letra de esta canción nos permite ampliar el foco y verificar su origen familiar y rural, que es un elemento clave para evidenciar su tradicionalismo y nos permite descubrir el talante nacionalista de Ponce.

Para comprender el género de esta canción dentro del contexto mexicano es útil recurrir a un gran superlativo que engloba el repertorio tradicional conocido como “mariachi”:

El mariachi, una de las expresiones culturales y musicales más representativas de México, fue declarado Obra Maestra del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el año 2011 por la UNESCO, y el 21 de enero quedó instituido como el Día del Mariachi. Símbolo de identidad mexicana y herencia del mestizaje, está compuesto por un grupo de intérpretes que ejecutan diversos géneros de la música popular y tradicional (desde jarabes y sones, hasta boleros y canciones “de moda”), con temas que refieren, principalmente, al amor, la tierra y la mujer, entre otros. (Secretaria de Cultura Estados Unidos De Mexico, s.f)

Si bien la canción está originalmente en un típico  $\frac{3}{4}$  de vals, resulta interesante la transformación rítmica que usa Ponce de  $\frac{3}{4}$  -  $\frac{2}{4}$ . Si profundizamos en las variantes de los géneros, nos encontraremos con diferentes categorías tales como los corridos y rancheras, pero interesándose en profundizar aún más en la comprensión de la transformación rítmica que propone el compositor, podríamos establecer una relación con el subgénero del “son”. Algunos de los tipos de “son” que podemos rastrear indagando en la tradición popular son: El son normal, sones tipo pascalle, sones arrancazacates o bordoneados y sones que surgen de la combinación de los anteriores.

El “son normal” es el que nos interesa conocer, dado que consta de una métrica en  $\frac{6}{8}$ - $\frac{3}{4}$ , con la que podríamos relacionar el  $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ . La similitud que buscamos entre estas dos amalgamas radica entre el  $\frac{2}{4}$  y  $\frac{6}{8}$  y, aunque parecería en un principio inoperante dado

que el 6/8 es un ritmo ternario mientras que el 2/4 uno binario, nos será fácil advertir que ambas métricas constan de dos pulsos por compás. Dicho esto, podemos considerar como válida la similitud entre el popularmente conocido como “son normal” y la transformación de la canción *El Durazno* en la *Balada mexicana*.

Se sugiere entonces al intérprete hacer énfasis en la diferencia de acentuación propia de dichas métricas, dado que esto resulta en un fraseo diferente que desde el comienzo da cuenta del carácter de la obra y permite generar las asociaciones que hemos hecho a nivel teórico ya, en el terreno de la producción musical interpretativa.

La combinación de esta transformación rítmica se consolida cada 3 compases, de tal forma que tenemos una especie de esquema rítmico que se basa en  $\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ , para sacarle más provecho a esta configuración podemos también usar la acentuación de compás de  $\frac{3}{4}$  en la que tenemos un tiempo fuerte y dos tiempos débiles haciendo énfasis en el compás diferente que es el de 2/4. Técnicamente podríamos usar *legato* como articulación y tener más superficie de contacto con la tecla durante los primeros dos compases( $\frac{3}{4}$ ), en contraste con un ataque más directo y perpendicular con puente de la mano firme para el tercer compás (2/4).

En los compases de la figura 2, se presenta un desarrollo del tema en tonalidad menor. Se abre la posibilidad de hacer un ataque más lento de la tecla, para aportar un color más oscuro:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system contains measures 17 through 21, and the bottom system contains measures 22 through 24. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano). The score is presented in a clear, black-and-white format with standard musical notation.

**Figura 2.** Compases 17-24. **Fuente:** *Balada Mexicana* (Ponce, 1940, p.1)

El uso de una *corda* se sugiere reservarlo hasta los compases 25-33 que pide dinámica de *ppp* y entonces tendremos un cambio de color con respecto a la parte anterior(Ver figura 3):



**Figura 3.** Compases 25-33 *Balada Mexicana* (Ponce, 1940, p. 2)

Encontramos en la mano izquierda arpeggios en quintillos y seisillos, que evocan el rasgueo de instrumentos de cuerda, que si bien pueden reconocerse como sonoridades de arpas impresionistas, que son también influencias en Ponce, se sugiere que estos se aborden con una articulación muy activa y un pedal no muy profundo para lograr un efecto de cuerda rasgada, más similar a los de bandas tradicionales que a los de un arpa orquestal en una pieza de Debussy (Ver figura 4):



**Figura4.** De los compases 36-38. **Fuente:** *Balada Mexicana* (Ponce, 1940, p. 2)

Encontramos octavas para los bajos. La sugerencia es, manteniéndose dentro de la dinámica de piano indicada, hacer los bajos con carácter *marcato* para sostener la intención rítmica, mientras la melodía se hace según la indicación del autor, expresiva, aunque no necesariamente ligado. Podríamos aprovechar estos bajos para evocar sonoridades de bronce típicos, como los bombardinos o las tubas tan comunes en las agrupaciones tradicionales. (Ver figura 5):



**Figura 5.** Del compás 44-47. **Fuente:** *Balada Mexicana* (Ponce, 1940, p. 3)

Se encuentra otra cita referente a la canción tradicional *Acuérdate de mí*. Esta sección muestra un caso de doble intertextualidad, ya que es a su vez una autocita referente a un arreglo anterior que Ponce realizó de dicha canción. Si estamos buscando en la obra elementos propios del contexto nacionalista, este es otro gran hallazgo. La canción hace parte de una lista importante de piezas vocales escritas por el compositor, que nos permite notar un aspecto diferente de lo que hallamos en *El Durazno*. Los elementos de influencia de estas piezas, si bien tienen su origen en Europa, dan cuenta sin duda de la injerencia y el impacto cultural que tuvo en México la actuación de las compañías de ópera europeas y, en general, la música vocal que de ellas se desprende. De tal manera que la tradición operística que hubo en México hace parte de su propia tradición sin importar el origen de ella y se explica entonces perfectamente el uso de elementos románticos como expresiones nacionalistas (Ver figura 6):



**Figura 6.** Compás 93-128. **Fuente:** *Balada Mexicana* (Ponce, 1940, p. 5)

#### *Acuérdate de mí*

*Acuérdate de mí no seas ingrata,  
y oye la voz del hombre que te adora.*

*Acuérdate de mí en alguna hora,  
soy el hombre, soy el hombre que te amó.*

*Yo te adoré mujer encantadora,  
yo te adoré con un amor profundo.*

*Acuérdate de mí que yo en el mundo,  
soy el hombre, soy el hombre que te amó.*

El texto de la canción corresponde perfectamente a la temática de las cuitas románticas llenas de sentimentalismo. El lirismo y el vibrato con el que se interpreta tradicionalmente esta canción en formato de piano y voz nos sirve de guía interpretativa a la hora de abordar la obra, por lo tanto, se sugiere acercarse a grabaciones y se recomienda hacer audiciones de versiones de artistas como la mezzosoprano Encarnación Vázquez, el tenor Carlos Montemayor, el tenor Raúl Gallo.

En la coda de la obra, que es la reexposición del segundo tema (93-128), se sugiere un uso de pedal profundo y una sonoridad grande, que estará apoyada por el uso de los registros más graves en el instrumento. El clima sonoro de esta sección sugiere hacerlo grandilocuente, permitiendo que se revele la influencia del Romanticismo, de manera que se pueda percibir este elemento tan relevante del nacionalismo. El heroísmo, que como intérpretes podemos imprimir en esta última parte de la obra es por supuesto una gran oportunidad que tenemos de presentar una textura potente y llena, que evoque aquellos ideales que algún día como pianistas o como músicos hemos extraído de la música de Beethoven o Brahms, o de tantos otros compositores. Aquí tenemos ocasión de traducir al mundo sonoro estas mismas expresiones artísticas con referencias propias y una música de reconocida calidad compositiva. (Ver figura 7)

The image shows a musical score for piano, measures 206-214. It is written in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'a tempo' at the beginning and end. The first system has a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The second system has an 'accel.' (accelerando) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Figura 7.** Compases 206-214. **Fuente:** *Balada Mexicana* (Ponce, 1940, p. 11)

## Discusión y Conclusiones

El repertorio musical europeo circunscrito al ámbito académico ha sido sin duda objeto de minuciosos escrutinios por los intérpretes e investigadores y es natural que el patrimonio que este encarna sea merecedor de los copiosos y detallados estudios que nos permiten

valorarlo cada vez con más admiración y cercanía. Es evidente el hecho de que depositar la atención incisivamente sobre un objeto específico brinda una perspectiva cada vez más profunda y en comprensiones acerca de este y la consecuencia es la obtención de un panorama más completo de él. Por tanto, es menester desarrollar esta actividad reflexiva y de penetrante observación alrededor de la producción musical en Latinoamérica y este artículo es una modesta invitación a continuar haciéndolo, no solamente de manera panorámica y general sino concentrando la indagación en obras específicas y en catálogos específicos de los compositores, identificando aspectos muy concretos que nos aporten conocimientos relacionados con las minutas y partículas, en investigaciones que den cuenta de elementos tangibles que nos permitan como artistas extraer el mayor significado posible de nuestra música.

El desarrollo de esta propuesta interpretativa, si bien no es un tratado ni mucho menos una guía para abordar la producción de Manuel M. Ponce o el nacionalismo musical mexicano, logra aportar una forma de hacernos con este repertorio desde un acercamiento que dista de los análisis formales a los que usualmente recurrimos para describirlo, ya que contamos con numerosos antecedentes de este tipo. Aun así, es perfectamente complementario con cualquier análisis estructural orientado a la observación de la forma, inclusive sería interesante extender y nutrir las propuestas mediante combinaciones metodológicas, que puedan hacer parte de investigaciones más amplias en el marco de tesis doctorales o directamente libros de texto que brinden un marco mucho más universal de las cuestiones que a este artículo atañen.

Este artículo refleja la búsqueda de llevar a la praxis algunas de las reflexiones en torno al contexto histórico que una obra pueda tener; pero usándolo como base y sustento en vez de como elemento anecdótico y tangencial. Si hablamos de compositores europeos tales como Bach o Mozart, es claro que no carecemos de bibliografía de este talante; sin embargo, como intérprete me he percatado de que con los compositores latinoamericanos aún es necesario hacer muchos más aportes y dirigir más esfuerzos en esta dirección, de tal manera que logremos dimensionar su obra en proporciones que se ajusten a la calidad de su material.

Tal como se hace con las Sonatas de Beethoven o Schubert, o con las Partitas y Suites de Bach por medio de ediciones en las que no solo se entrega el texto musical, sino que también se describe minuciosamente cómo se hacen los ornamentos, cómo se da el uso del pedal, cómo es el ataque de la tecla, las cantidades y cualidades, etc. con el fin de lograr sonoridades que evoquen el estilo según un contexto histórico determinado, son también muchas las propuestas interpretativas que pueden seguir haciéndose con el material de Ponce y tantísimos otros compositores latinoamericanos.

Durante la consecución de los objetivos de este artículo encontré que definitivamente las referencias y las reflexiones acerca de los procesos intertextuales hechas por autores como Rubén López-Cano y Antonieta Sottile son sobresalientes fuentes de información, de las cuales es posible sacar mucho provecho a la hora de hacer indagaciones en torno al contexto nacionalista latinoamericano y, si bien aquí se presenta un trabajo circunscrito a una sola obra, queda la puerta abierta para aplicar este tipo de observaciones derivadas a propuestas interpretativas que terminen dando realidad al conjunto de ideas que hemos usado.

En ocasiones los intérpretes solemos mecanizar y automatizar los procesos de aprendizaje del material que trabajamos, sin advertir que las herramientas que comúnmente nos son dadas en el ámbito académico, las cuales tuvimos ocasión de revisar de la mano de autores como Luis Orlandini, suelen ser muy acertadas para abordar el repertorio europeo y no es necesario descartarlas en ningún momento; pero tendremos que reconocer que estas herramientas no son necesariamente igual de eficientes y provechosas en el estudio de nuestro repertorio latinoamericano, puesto que en él reposan elementos diversos que gracias a indagaciones sobre procesos como el nacionalismo musical podremos evidenciar y entonces enriquecer nuestras opciones y posibilidades en el momento de tomar decisiones artísticas relacionadas con la ejecución de las piezas que integran nuestro repertorio.

Buscar y hallar elementos relacionados con el nacionalismo musical identificando elementos referenciales e intertextuales fue sin duda la espina dorsal de este artículo y resulta sorprendente la cantidad de estos elementos que pueden ser hallados en una pieza relativamente corta como la *Balada Mexicana*, en la que se pueden encontrar implícitos no

solamente extractos de canciones tradicionales, sino evidenciar que la obra está construida sobre dos de ellas como es el caso del *El Durazno* y *Acuérdate de mí*.

Las referencias rítmicas que lograron identificarse, tales como la relación entre la amalgama propuesta en la Balada mexicana y el tipo de “son” con el que pudo ser contrastada, es claramente la muestra de que con este tipo de obras caemos en ocasiones en la ligereza de mirarlas como repertorio de segunda o tercera categoría y las estudiamos de manera sumamente superficial, desconociendo que realmente hay en ellas una mina de elementos por descubrir.

Lo que queda sembrado no es otra cosa que curiosidad e interés por seguir llevando estas mismas búsquedas a obras más extensas o, por lo menos, a un mayor número de ellas y abarcar cada vez más compositores, más nacionalidades y más propuestas interpretativas, que aportan riqueza y complejidad al conjunto de actividades que conforman y reconocen la música latinoamericana como un área del saber relevante y bien establecida en el mundo académico.

## Referencias

- Bastidas, Á. M. (2019). *Rastreo interpretativo de canciones de María Grever y Manuel María Ponce a partir de cantantes de música mexicana del siglo XX*. [Licenciatura en música Universidad Nacional Pedagógica Colombiana Facultad de Artes. Repositorio UNPC. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/11597>.
- Carvalho, M. V. (2009). la partitura como «espíritu sedimentado»: en torno a la teoría de la interpretación musical de Adorno. *Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de sociología y Estética Musical*, 3.

Cruz, H. (2009). *Análisis de la balada 1 op. 23. 5*. Proyecto de grado, [Pontificia Universidad Javeriana]  
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4476/tesis200.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Cultura. (s.f). *Secretaria de Cultura Estados Unidos De Mexico*. Obtenido de <https://culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/2011-11-25-09-22-12/113-boletines/528-el-mariachi,-expresi%C3%B3n-musical-de-ra%C3%ADz-afrodescendiente>.

Lopez-Cano, R. (2007). Música e intertextualidad. Pauta. *Cuadernos de teoría y crítica musical*, 104, p. 30-36.

Lorenzo, M. d. (2017). Recursos técnico-interpretativos del piano en el siglo XX. *Publicaciones Didácticas*, 81, p. 873- 934.

Martínez, C. S. (2019). *Revista Diapasón*. Obtenido de <https://revistadiapason.com/la-creatividad-del-interprete/>.

Orlandini, L. (2012). La interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 66 (218) p. 77-81.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200006>.

Ponce, M. M. (1940). Balada Mexicana. *ISMLP*  
[https://imslp.org/wiki/Balada\\_mexicana\\_\(Ponce%2C\\_Manuel\)](https://imslp.org/wiki/Balada_mexicana_(Ponce%2C_Manuel)).

RAE. (s.f). *Real Academia Española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/nacionalismo>

Rink, J. (2002). *La interpretación Musical*. Alianza Editorial.

Sottile, A. (2016). La práctica de la cita en Alberto Ginastera. *Revista Del ISM*, (16), p. 131-156. <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>.