

2
1990



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

LA MUSICA DE MEXICO EN EL SIGLO XX:
ANALISIS HISTORICO SOCIAL Y
ELEMENTOS DE TEORIA CULTURAL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
Licenciado en Composición

P R E S E N T A :
FRANCISCO JAVIER ROMERO LOPEZ

México, D.F.

1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

Hoja

Introducción	6
I. Historia Social Británica	13
II. La Teoría Cultural	
- Consideraciones preliminares	22
- La determinación	29
- Interpretaciones	33
- La hegemonía	37
- Definiciones sociales	41
- Dominante, residual y emergente	48
- La estética	52
III. El Nacionalismo	
- Antecedentes	58
- Confluencia de la tradición y la revolución mexicana	66
- El nacionalismo y los procesos de incorporación	68
- Nacionalismo indígena y mestizo	74
- El sistema de señales	81
- Establecimiento de las instituciones	84
- Instituciones educativas y el concepto de "reproducción".	88

IV. El Periodo Contemporáneo

- Formaciones internacionales y el concepto de vanguardia".	94
- Asimetría entre el orden social y el mercado	100
- Serialismo y música aleatoria	106
- La tecnología	111
- La técnica instrumental	115
- Conclusiones	118
Bibliografía	120
Ejemplos	125

Introducción

Desde el comienzo de mis estudios formales de composición, he tenido una constante inquietud por investigar acerca de la definición y ubicación del campo en el que se articulan las relaciones entre la música y la sociedad. Hoy día, me es difícil concebir un ejercicio de la composición que no este antecedido por una visión personal en relación a estas interrogantes. Sin embargo debo reconocer que no resulta sencillo un acercamiento a la historia social del arte y mucho menos de la música, en virtud de que existe un número muy reducido de trabajos en estas áreas. Historiadores y sociólogos han incursionado en estos temas pero, sistemáticamente, evitan tratar, o lo hacen de manera superflua, los problemas vinculados con la música. Esta omisión obedece a que carecen de una formación que les permita abordar esta particular disciplina. Por otra parte, los trabajos que podemos encontrar, casi en su totalidad, responden a los intereses de una tradición historiográfica de carácter anecdótico que dificulta seriamente las posibilidades de un análisis crítico. Tomando en cuenta que existen muchas escuelas y tendencias de investigación histórico social, la tarea de encontrar una teoría cultural, cobró una importancia singular. En la búsqueda y definición por una alternativa histórica de investigación, recibí la positiva influencia de mis compañeros etnomusicólogos, que me acercaron a la obra de Gramsci, y la ayuda incondicional del profesor Ramón Nier y de la investigadora Ma. Esther Aguirre que me permitieron

realizar estudios sobre escuelas de historiografía social (1). Es en congruencia con esta búsqueda que, en el capítulo primero, cuestiono, por medio de un análisis comparativo, las aportaciones y limitantes de la escuela marxista de historiografía británica y su "historia de abajo a arriba" , con la escuela de historiografía francesa y su "historia de las mentalidades" para, finalmente, definirme por la primera propuesta. Procede en este momento, responder a las interrogantes que posiblemente suscite mi elección. A lo largo de estas investigaciones descubrí que, la proposición británica, cuestiona seriamente dos aspectos que resultan medulares si se pretende realizar una historia social del arte. El primero se refiere al concepto marxista de la determinación. Durante mucho tiempo, este postulado ha servido de pretexto, sobre todo a las corrientes más ortodoxas del marxismo y al estructuralismo, para restar importancia a la acción del sujeto en el entendido de que existen fuerzas sociales que determinan la conciencia. Aunque no puede existir un marxismo sin determinación, es importante señalar que, para los historiadores ingleses, es factible una ampliación del concepto de tal suerte que permite valorar, de forma más eficaz, al sujeto. Comprensible resulta entonces la necesidad de esta laxitud de enfoque para una pretendida historia que guarde equilibrio entre lo social y el indivi-

(1) Participación como becario en el proyecto "La universidad frente a la crisis: entre el saber y la demanda social", inscrito en D.G.A.P.A. IN-050/1989, durante el periodo 1990-1992.

duo. El segundo aspecto, está relacionado con el reconocimiento del "ámbito político" en el que se enmarca el fenómeno histórico. Este reconocimiento, punto de convergencia común a todos los historiadores marxistas británicos, podría definirse como la constante observación de la direccionalidad política que tiene la acción humana. Una intencionalidad que, en el caso específico de la música, resulta medular cuando abordamos el conflictivo terreno de la definición. Es pertinente aclarar que, aunque corto, este primer ensayo recoge los fundamentos teóricos de los historiadores marxistas británicos que serán la base de posteriores desarrollos en los trabajos sobre el concepto de cultura y de arte.

En el segundo capítulo, reflexiono acerca de los conceptos que considero más significativos para una teoría cultural de la música basado, sobre todo, en el extraordinario material de Raymond Williams. Su obra representa, desde mi particular punto de vista, una síntesis y evolución del materialismo cultural y uno de los trabajos más sobresalientes desde los elaborados por la escuela de Frankfort. Este ensayo no consiste en la elaboración de una teoría cultural, sino en la aplicación del materialismo cultural de Williams a la problemática específica que nos plantea la producción musical. Es también en esta parte, en donde analizo el concepto de "cultura" y realizo algunas observaciones encaminadas a resolver en relación al problema de la definición musical. Cuando hablamos de la música nos involucramos, sin cabal conciencia, en un sofisticado sistema de jerarquización que, como no se ha dado en otras artes, califica, con cierta arbitrariedad,

el ejercicio de la composición. Música "clásica", "cultura" o de "arte" son adjetivos que coexisten, no sin cierta incomodidad, con los de música "popular", "étnica" o "comercial" por mencionar algunos. Ante tal espectro, no es difícil imaginar la confusión que se genera en el empeño por definir a que música se hace referencia. Sin embargo, el problema más significativo, según creo, es tratar de descubrir la intencionalidad, o mejor dicho, la direccionalidad política que esta inmersa en cada asignación de que se trate. Pese a que el texto en general se refiere al análisis histórico social de la música "clásica", "cultura" o de "arte"; intento vincularla siempre con otras formas de música como la única vía razonable que conozco para identificar y ubicar el fenómeno que, en última instancia, defino como "música hegemónica occidental". A pesar de que en un primer acercamiento, la categoría de música de "arte", representaba la opción más sencilla de adoptar, en el entendido de que es la justificación contemporánea más común, significaba serias dificultades al análisis por su alto grado de abstracción en el uso del concepto de "arte".

Los capítulos III y IV, no pretenden ser una historia exhaustiva o metódica de la música de México en el presente siglo. Más bien, representan el intento de una historia significativa de la cultura musical dominante y de la percepción que tenemos de ella.

En el tercer capítulo, intento una crítica histórico social de la música hegemónica en México en la primera mitad del presen-

te siglo. El nacionalismo es, sin lugar a dudas, el más rico y fructífero periodo que haya vivido México en este tipo de manifestación cultural. En el caso de la música, hago referencia a la confluencia de dos factores que, a mi entender, determinan el éxito del movimiento nacionalista en México. Por una parte, una tradición musical nacionalista europea que México adoptaría como lo había hecho con otras manifestaciones musicales anteriores y, por otra, el movimiento revolucionario que requería de nuevos conceptos y valores en donde cimentar su hegemonía cultural. México es un país que representa una enorme multiplicidad étnico-cultural, en consecuencia, no era posible sustentar la integridad nacional en factores lingüísticos-raciales, sino en una sólida concepción de la identidad nacional basada en la incorporación de esta multiplicidad a un todo. La música nacionalista de México representa esta incorporación en dos grandes grupos: el nacionalismo indígena y el mestizo. A este particular dedico algunas líneas en el sentido de aclarar las razones por las cuales, considero, se mantuvo cierta distancia del nacionalismo mestizo que representaba un riesgo mayor para el estado y un trabajo más sofisticado de incorporación. También, en este capítulo, hago algunas reflexiones acerca de los sistemas de señales en la música y el papel que jugaron en la incorporación y que, en la actualidad, todavía son parte fundamental de la escala jerarquizada de valores que mantiene, a cierta distancia del poder, las manifestaciones musicales alternativas o de oposición. No podría terminar esta parte sin hacer algunas observaciones en relación al nacimiento de las instituciones musicales en México y

al concepto de la "reproducción". Como era lógico, el periodo de 1928 a 1950 significó la consolidación del estado representado en sus instituciones. Las de carácter cultural, tuvieron un crecimiento extraordinario y, consecuentemente, un amplio marco de incidencia en la organización, distribución y control de la vida cultural. A su vez, las instituciones dedicadas a la formación musical fueron creciendo en número y en importancia. No sólo se invierte en la creación de nuevas orquestas, también se asignan fuertes capitales a la infraestructura que dará asilo a estas organizaciones y que aportaría su contribución a solidificar el sistema de señales. En este contexto, las instituciones educativas en música juegan un papel de gran importancia como reproductoras de una cultura dominante y selectiva que debe, por otra - difunden, tienen un carácter absoluto y universal. De ahí que, esta visión selectiva y jerarquizada de la música, se haya convertido en uno de los dogmas más extendidos en amplios sectores de la población. De igual manera, la reproducción cultural que se observa en el concepto de la "tradición", entendida como una continuidad "necesaria", es cuestionada en este ensayo por la visión de una continuidad "deseada".

En el capítulo cuarto, dedico mi análisis a la música de la segunda mitad del siglo XX en México. En principio, abordo el controvertido concepto de "vanguardia" y la relación que guarda con las formaciones internacionales en el terreno del mercado y la producción musical, para aterrizar en el complejo campo de las asimetrías y, en particular, el crecimiento asimétrico entre los intereses del orden social y el mercado. Es de este conflicto de

donde parte el arte musical subvencionado como la única posibilidad de dar coherencia y, más aún, subsistencia a una cultura musical dominante que, de otra forma, estaría condenada a su desaparición. Técnicas implantadas en México como el serialismo y la música aleatoria, han contribuido a esta asimetría por el alto grado de especialización que se requiere para tener acceso a ellas. Por otra parte, la tecnología que actualmente se utiliza en la producción de esta música, como son los sintetizadores y la computación, no han tenido el éxito que las instituciones musicales, sobre todo las educativas, hubieran querido. México es un país pobre que, al igual que muchos países latinoamericanos, son fácil presa de las hegemonías culturales europeas que imponen, tecnologías de punta imposibles de adaptar en un país que no alcanza este crecimiento tecnológico. Por tal motivo, la implantación de esta música debe enfrentar, además de las contradicciones de las asimetrías propias de países desarrollados, los absurdos de la especialización en una sociedad de marcados contrastes económicos. En este marco general de crisis, el estado ha tenido que intervenir de manera más profunda institucionalizando lo subvención para incentivar el crecimiento. Los resultados han sido cuestionados con frecuencia y nos permiten hacer observaciones significativas de la crisis actual que vive la música. Finalmente, me permito exponer las conclusiones y expectativas de futuras investigaciones en esta Área.

F.R.

I. HISTORIA SOCIAL BRITANICA

Antes de analizar la teoría cultural de Raymond Williams y sus aplicaciones a una historia social de la música, debemos conocer las influencias y fundamentos teóricos que serán la base de esta orientación histórica y que afectan significativamente la tradicional concepción que tenemos de la música.

Los historiadores marxistas británicos fueron influenciados fuertemente por la psicología y la antropología que, en este siglo, han llamado la atención acerca de la problemática relacionada con el individuo y con el reconocimiento de las particularidades de los grupos sociales respectivamente. Es el énfasis puesto en estos dos aspectos lo que lleva a los historiadores en cuestión a replantear algunos de los postulados teóricos marxistas que, durante mucho tiempo, fueron dogmas incuestionables. Tomando en cuenta que esta escuela se desarrolla inmersa en una tradición historiográfica liberal positivista, no es de dudarse que, como afirma Gareth S. Jones, importante historiador inglés, "Casi todos los logros importantes de los historiadores ingleses de los últimos setenta años han sido conseguidos a contracorriente"(1). Y efectivamente, los obstáculos que han tenido que vencer son de magnitud considerable y responden, por una parte, a la profundidad de los planteamientos teóricos

(1) Jones, Gareth, S., "Historia: La miseria del empirismo", en Blackburn, Robin (ed) Ideología y Ciencias Sociales, Ed. Grijalbo S.A., Barcelona, 1977, p. 126.

propuestos, y por otra, al desarrollo de un trabajo político. Resulta significativo que buena parte de la historia de la música, se construye al margen o totalmente fuera del ámbito político, económico y, en un sentido más amplio, social. Este ensayo pretende explicitar esas relaciones. Esta vinculación necesaria, será una constante, en los trabajos de los historiadores marxistas británicos, que examinaremos más adelante.

Volviendo a nuestro planteamiento original, habría que preguntarse: ¿en qué medida y con qué profundidad las aportaciones teóricas de los historiadores marxistas británicos han sido importantes en el desarrollo de la historia social?. Tal vez, la opinión más calificada a este respecto sea la de Harvey J. Kaye, quien en su libro "Los historiadores marxistas británicos" (2), desarrolla un trabajo comparativo entre las distintas escuelas que dedican su esfuerzo a la historia social. Desde luego que no es el único escrito que podemos encontrar a este respecto, sin embargo, sí resulta uno de los más completos. Al referirse a la escuela de historiografía francesa (Annales), afirma: "Otro problema relacionado (con la escuela de Annales) es que las mentalidades, a las que generalmente se alude como "mentalidades colectivas", se tratan con frecuencia sin refe-

(2) Kaye, Harvey J. "Los Historiadores Marxistas Británicos un Análisis Introductorio", Zaragoza: Universidad, Prensas Universitarias, 1989, p. 240.

encia adecuada a las estructuras sociales, y más específicamente, a las de clase" (3). Si bien reconoce una evolución de la escuela francesa a partir de los movimientos de 1968, llama la atención al hecho de que los historiadores marxistas británicos "desarrollan sus estudios históricos consistentemente en el contexto de las relaciones y las confrontaciones de clases históricamente específicas, esto es, una historia desde la perspectiva de abajo arriba. De esta manera, al mismo tiempo que amplían la concepción de la experiencia de clase en los estudios históricos, los historiadores marxistas británicos nunca pierden de vista la dimensión política esencial de esa experiencia" (4). Dicho de otra forma, Kaye encuentra dos importantes contribuciones que los historiadores marxistas británicos hacen a la historia social. La primera, que ha tenido una gran repercusión en la teoría marxista, se refiere a la introducción del concepto de experiencia entre las relaciones de producción y la clase. La segunda se enmarca en el reconocimiento de "la dimensión política" en el fenómeno histórico a investigar. Analicemos cada una de ellas.

El concepto de "la experiencia" fue trabajado por el escritor e historiador inglés E. P. Thompson y resulta fundamental para entender la conceptualización de clase que él mismo propone

(3) *Ibidem*, p. 204. La frase en el paréntesis no está en el texto, pero respeta la idea original.

(4) *Ibidem*, pp. 207-8.

y que los historiadores marxistas británicos adoptarán. Si se quiere analizar con profundidad esta contribución es necesario recurrir al texto de Thompson "The Making of the English Working Class", según Kaye, "posiblemente la obra más importante de historia social escrita desde la Segunda Guerra Mundial" (5). Y es que, al introducir el concepto de la experiencia en el postulado de que el ser social determina la conciencia, se rompe con la inflexible determinación a la que había sido sometida esta última y que llevó a los marxistas ortodoxos a calificar ciertos eventos con el concepto de falsa conciencia. Sin lugar a dudas, una mala salida para tratar de justificar un fenómeno histórico que sale de una predicción. Para Thompson, la clase debe observarse como un fenómeno que transcurre en el tiempo. Es por esto que el concepto de experiencia resulta de gran utilidad por sus importantes connotaciones en relación a la temporalidad. Por otra parte, la clase obrera adquiere, en este análisis, la posibilidad de intervenir en el proceso de formación de sí misma y su cultura.

La segunda contribución a la historia social de los historiadores marxistas británicos es, en el orden mencionado anteriormente, la dimensión política de los fenómenos históricos. A este respecto, cabe señalar que es en la observación de la direccionalidad política de la acción humana en donde se reconoce

(5) *Ibidem*, p. 161.

con claridad una historia de abajo arriba. Es de hecho esa direccionalidad la que constituye el fundamento de una historia social. Ya sea en la "larga duración" de Braudel, en el "arco histórico" de Chiodi o en la misma escuela de historiografía marxista británica, existe, atrás de cada uno de estos proyectos, un referente ideológico que presupone toda empresa intelectual. En consecuencia, hablamos de que el observador está también inmerso en un juego social, en donde su visión de los fenómenos históricos queda filtrada por su propia ideología. Por lo tanto, el problema ya no estaba en la búsqueda de la utópica neutralidad sino en investigar las alternativas de una historia que reconoce el ámbito de lo político en los fenómenos sociales. En este marco, los historiadores marxistas británicos desarrollan sistemáticamente sus estudios y encuentran su aproximación a la historia en donde, la objetividad, será el resultado de ubicar con precisión el referente ideológico del cual se parte pero, sobre todo, del examen cuidadoso de las relaciones y antagonismos sociales. Es aquí en donde los estudios sobre la clase resultan ser de una gran importancia y la figura de Thompson vuelve a destacar. Como dice Santos Juliá, "la obra de Thompson ha sido decisiva, dentro de la contribución general de los marxistas británicos a la historia, en su ampliación del concepto de clase, al alejarla de un sociologismo que la considera como mero agregado de individuos" (6).

(6) Juliá, Santos, "Historia Social/Sociología Histórica", Ed. Siglo Veintiuno de España Editores S.A., España, 1989, p. 48.

Con los trabajos de Thompson sobre la clase, entramos a las contribuciones que los historiadores marxistas británicos han hecho a la teoría marxista.

Como se dijo anteriormente los trabajos de los historiadores marxistas ingleses han estado encaminados a cuestionar seriamente lo que podríamos denominar un marxismo ortodoxo o estructuralista en donde la acción del hombre y la conciencia tiene muy poco que ver en la formación de estructuras determinadas. A esta nueva corriente se le conoce como marxismo humanista o culturalista por su énfasis en las posibilidades que tiene el hombre de intervenir en los procesos sociales y, en cierta medida, por sondear acerca de la probabilidad de afectación de las ideas y la estética en estos mismos procesos. En este terreno, una recopilación significativa de los trabajos teóricos de los historiadores marxistas británicos podemos encontrarla en la obra del historiador Raymond Williams (7). Creador de lo que denomina su "materialismo cultural", Williams a realizado un trabajo de sistematización y proposición teórica indiscutible y es, junto con la figura de Thompson, de los teóricos marxistas más importantes de la escuela inglesa.

La divergencia entre marxistas ortodoxos y culturalistas podría estar fundada en un trabajo no concluido del propio Marx.

(7) Williams, Raymond. (1921-1987) Fue profesor de literatura y de arte dramático en la universidad de Cambridge. Gran parte de su obra está dedicada a estudios sobre sociología, comunicación y cultura.

Dice Josep Fontana en relación al trabajo de Thompson: "examina el desarrollo del pensamiento de Marx, para mostrarnos que quedó preso en la larga tarea de formular la crítica de la economía política del capitalismo -de escribir El capital y los Grundrisse y se vio obligado a dejar arrumbado el proyecto más ambicioso de construir el materialismo histórico, cuya finalidad no es la de dar cuenta del funcionamiento de una economía, sino de una sociedad entera" (8). Al margen de la apreciación personal de Fontana, es claro que la proposición de una base determinante y una superestructura determinada deja un marco muy reducido para la actuación del hombre en su propia historia. Dice Williams, en relación a la base y la superestructura, que en el análisis, las categorías no deben ser separadas y utilizadas de modo abstracto. Más adelante afirma que, "lo que fundamentalmente falta es un adecuado reconocimiento de las conexiones indisolubles que existen entre producción material, actividad e instituciones políticas y culturales y la conciencia" (9). En el planteamiento de base y superestructura, dice Williams, "el error se halla en su descripción de estos elementos como consecutivos, cuando en la práctica son indisolubles: no en el sentido de que no puedan ser

(8) Fontana, J., "Historias: Análisis del Pasado y Proyecto Social Ed. Crítica. Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1982, p. 243.

(9) Williams, R., "Marxismo y Literatura", ediciones Península, No. 21 de la colección Homo Sociologicus, Tr. Pablo di Masso, Barcelona, 1980, p. 99.

distinguidos a los fines del análisis, sino en el sentido decisivo de que no son áreas o elementos separados, sino actividades y productos totales y específicos del hombre real" (10). Este cuestionamiento condujo a Williams a buscar una interpretación alternativa al concepto de la determinación. Refiriéndose al debate entre Thompson y Althusser, dice Perry Anderson: "Al señalar las deficiencias de los usos no examinados por Althusser del término determinación, Thompson se cita a sí mismo y cita también a Raymond Williams en una comparación que le es favorable. es muy probable que él estuviera de acuerdo en que, de los dos, Williams es más sólido. El mérito de las reflexiones sobre la determinación efectuada en *Marxism and Literature* es incuestionable" (11). Independientemente de la animadversión que se deduce hacia Thompson del discurso anterior, pone de manifiesto la relevancia del trabajo de Williams que, en relación al concepto de la determinación, afirma: "en la práctica la determinación nunca es solamente la fijación de límites, es asimismo el ejercicio de presiones" (12). sin embargo, debe quedar claro que los

(10) *Ibidem*, p. 99.

(11) Anderson, P., "Teoría, Política e Historia. Un debate con E. P. Thompson", Ed. Siglo Veintiuno de España Editores S.A., Madrid, 1985, p. 86.

(12) Williams, R., "Marxismo y Literatura", p. 107.

historiadores marxistas británicos "no rechazan la determinación en favor del voluntarismo" (13), se oponen al determinismo económico y a la tendencia a menospreciar las manifestaciones de la conciencia. esta nueva concepción de la determinación de Williams proporciona un equilibrio importante en la valoración de conceptos como las relaciones de producción y las fuerzas productivas. En relación a esta último, hace notar que la estética y la ideología muchas veces son consideradas áreas desvinculadas del proceso productivo, cuando en la realidad, juegan un papel destacado en el mismo.

Un concepto incorporado en el trabajo de los historiadores marxistas británicos es el de hegemonía. Junto con el, estudios sobre procesos de sedimentación cultural e importantes observaciones en relación a la emergencia cultural, son algunos de los más significativos trabajos que merecen ser observados con profundidad.

Respecto a la contribución colectiva de los historiadores marxistas británicos en el campo de la teoría, apunta Kaye que "Quizá sería exagerado afirmar que su contribución teórica es proporcionar una teoría pero, al menos su trabajo desarrolla el marxismo, o materialismo histórico, como teoría de la determinación de clases" (14).

(13) Kaye, Harvey J., "Los Historiadores Marxistas Británicos", p. 213.

(14) Kaye, Harvey J. "Los Historiadores Marxistas Británicos", p. 211.

II. LA TEORIA CULTURAL

Consideraciones preliminares

Antes de analizar las categorías que conforman la estructura de esta teoría cultural, debemos centrar nuestra atención en establecer una conceptualización y cabal conciencia del significado que tiene el concepto de cultura, una conciencia que, como afirma Williams, "debe ser histórica" (1).

La "cultura" es un término que ha sido objeto de una gran controversia a lo largo de los siglos, sin embargo, es su desarrollo dentro del orden social burgués el que ofrece, desde una perspectiva histórica, los elementos necesarios para determinar las características que actualmente tiene. Hasta el siglo XVIII la "cultura" era el nombre de un proceso: el crecimiento y marcha de las facultades humanas. Con todo, el término debió sufrir un decisivo cambio con la introducción del concepto de "civilización". En un principio su significación era intercambiable, con la de "cultura" pero a partir del movimiento romántico la divergencia empezó a crecer. La noción de "civilizar" era conocida y su propósito expresado por el adjetivo "civil" en el sentido de ordenado o educado. Sin embargo, nos dice Williams, "civilización" habría de significar algo más. "Encerraba dos sentidos históricamente ligados: un estado realizado, que podría contrastar con la 'barbarie', y ahora también un estado realizado -

(1) Williams, R. "Marxismo y Literatura", p.21.

del desarrollo, que implicaba el proceso y el progreso histórico. Esta fue la nueva racionalidad histórica de la Ilustración," (2). Es importante hacer notar la rigidez que adquiere la noción de "civilización" en contraste con el sentido de cultura como un proceso de crecimiento y marcha de las facultades humanas, porque, a partir de la crítica de Rousseau, se genera un sentido alternativo del concepto de "cultura". Este, asocia la cultura con la religión, las instituciones, las artes y la familia. Dice Williams, "El énfasis religioso se debilitó y fue sustituido por lo que en realidad era una metafísica de la subjetividad y del proceso imaginativo. La 'cultura', o más específicamente el 'arte' y la 'literatura' ..., eran considerados como el registro..., el impulso ... y el recurso más profundo del 'espíritu humano'." (3). Hoy día, estas concepciones se funden en el concepto de "cultura" de manera residual pero pierden parte de su significación. La primera formulación que pone énfasis en el "hombre que produce su propia historia" fue la de Vico. Esta interpretación puede considerarse el origen del sentido social de la cultura. Cincuenta años más tarde, Herder afirmaba hablar de "culturas" antes que de "cultura", de donde se desprende la idea de estilos de vida específicos. Al respecto apunta Williams: "Herder (1784-1791) utilizó por primera vez el significativo plural, 'culturas', para distinguirlo deliberadamente de -

(2) Williams, R. "ob. cit.", p.24.

(3) Ibidem, pp. 25-6.

cualquier sentido... unilineal, de 'civilización'." (4). En consecuencia, encontramos en un mismo momento dos concepciones de cultura: la vida intelectual y las artes con todos los estilos de vida específicos de los pueblos. A partir de las consideraciones de Herder, nacen decisivas interrogantes acerca de los elementos que determinan y producen estas culturas diferenciadas. Las respuestas a estas preguntas han producido dos interpretaciones antagónicas entre sí: "desde la antigua insistencia en un 'espíritu conformador'... hasta un énfasis más moderno en una 'cultura vivida'... determinada por otros procesos sociales." (5). Cabe destacar que el sentido de una "cultura vivida", todavía se maneja bajo el condicionamiento de una configuración por otros procesos sociales. Debemos tomar en cuenta que la economía y la política siempre han jugado un papel más destacado por su injerencia en los medios de producción y el mercado. Al tiempo que se consolida la concepción de Herder, se distinguen tres significados del concepto de cultura de uso más general:" 1) un estado desarrollado de la mente, como en el caso de 'una persona con cultura',... hasta 2) los procesos de este desarrollo, como es el caso de los 'intereses culturales' y las 'actividades culturales', y 3) los medios de estos procesos, como 'las artes' y 'las obras humanas intelectuales'" (6). Es, en la incómoda

(4) Williams, R., "Cultura Sociología de ...", p. 11.

(5) Williams, R., "Cultura. Sociología de ...", p.11.

(6) Williams, R., "Cultura. Sociología de ...", p.11.

convivencia de la concepción antropológica de Herder y este es más general, en donde podemos encontrar la división entre, lo que comúnmente suele llamarse, la visión "idealista" y la "materia- lista". Este sentido opuesto del término es definido por Williams como : "a) el que subraya el 'espíritu conformador' de un modo de vida global, ... y b) el que destaca 'un orden social global', dentro del cual una cultura especificable, ... se considera como el producto ... de un orden fundamentalmente constituido por otras actividades sociales."(7). El debate a llegado hasta nuestros días y es particularmente importante en los países latinoamericanos en donde las prácticas monopólicas en los medios de comunicación unifican masivamente en favor de la posición "idealista". Es preciso señalar que en las universidades y centros de educación superior esta práctica, de dar un sentido único al concepto de cultura, ha sido superada, sin embargo, es posible encontrar sobre todo en las escuelas de arte, esta noción unidi- mensional que semeja más la concepción de "civilización". En la crítica a este último, el marxismo centra su análisis en el carácter contradictorio de su evolución y desarrollo. La civili- zación, dice Williams: "no solamente había producido riqueza, orden y refinamiento, sino también, como parte del mismo proceso, pobreza, desorden y degradación."(8). La noción de Vico de que el hombre produce su propia historia, fue también modificada por

(7) Ibidem, pp. 11-2.

(8) Williams, R., "Marxismo y Literatura", p. 29.

el marxismo en el sentido del "hombre que se hace a sí mismo" mediante la producción de sus medios de subsistencia. De alguna manera, esta proposición ha transformado radicalmente toda la concepción social. Sin embargo, todavía hasta la segunda mitad del presente siglo las posiciones del "espíritu conformador" y la de "un orden social global" dominaban el sentido que se le daba a la "cultura". Una de las aportaciones más significativas del marxismo a este debate consistió en sostener que la práctica y producción cultural no deriva del orden social, sino que forma parte esencial en su constitución. Esta cualidad de constitutivo implica una apertura del término a posiciones más críticas. En relación a esta última visión del concepto, Williams afirma que: "en lugar del 'espíritu conformador' que se consideraba constituyente de todas las demás actividades, considera la cultura como el **sistema** **significante** a través del cual necesariamente ... un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga."(9). Para Williams, esta nueva noción se debe a la convergencia de distintas posiciones que, a partir de 1950, se han integrado a una nueva sociología de la cultura. Al respecto nos dice: "Existe, por lo tanto, alguna convergencia práctica entre 1) los sentidos antropológicos y sociológicos de la cultura ... y 2) el sentido más especializado, si bien más corriente, de cultura como 'actividades intelectuales y artísticas', aunque éstas, a causa del énfasis sobre un **sistema** **significante** general, se define ahora con mucha más amplitud, para

(9) Williams, R., "Cultura. Sociología de ...", p. 13.

incluir no sólo las artes y formas tradicionales de producción intelectual, sino también todas las 'prácticas significantes' desde el lenguaje, pasando por las artes y la filosofía, hasta el periodismo, la moda y la publicidad"(10). Al hablar de un sistema signifiante involucramos, no sólo los elementos que lo conforman, sino también las relaciones que existen entre estos. Relaciones que necesariamente deben ser evaluadas como parte integral de un orden social determinado. Esta modificación sustancial en la noción de "cultura" afecta, como era de esperarse, el sentido de otros conceptos con los que generalmente se le asocia. La idea de "arte" es, tal vez, la que sufra más cambios. Analizaremos estas alteraciones en el capítulo reservado a la estética, pero antes, debemos hacer una última observación acerca de la frecuente relación que se hace de la música y la cultura. La música "cultiva" es, sin temor a equivocarnos, uno de los términos que más se utilizan para tratar de designar una música que representa los intereses de una cultura dominante. La idea de "cultiva" proviene de la posición más antigua del "espíritu conformador". Con la expansión de los sentidos antropológicos y sociológicos de "culturas", la visión "idealista" se ha debilitado aunque sobrevive en su forma residual. Por lo anterior, la música "cultiva" pierde su sentido especializado y parece designar más, la música de todos los grupos sociales y sus particulares formas de organización social. En consecuencia, el término ha tenido que desplazarse hacia formas que conserven el sentido especializado.

(10) Ibidem.

La música de "arte" resultó ser esta alternativa y es, hoy día, muy socorrida. Esta forma, como ya he mencionado, será estudiada más adelante. Todavía, debemos detenernos en un término que, dentro de la teoría cultural marxista, resulta fundamental en el análisis de las relaciones entre los elementos que conforman un sistema social, económico y, ahora también, significativo. Me refiero al complejo y controvertido concepto de la "determinación".

La determinación

En el terreno de la sociología cultural marxista, la determinación juega siempre un papel protagónico por las implicaciones que tiene en los intentos de ubicación y definición del arte. Podemos distinguir dos sentidos opuestos del concepto: 1) el que destaca una visión de exterioridad, determinismo abstracto y 2) el que pone énfasis en la cualidad inherente, es decir sus propiedades determinantes. La idea abstracta se sostiene en la suposición de que fuerzas externas rigen el comportamiento de un proceso. En sentido opuesto, el determinismo inherente supone la participación de los agentes que intervienen en el proceso. La ciencia adopta este último sentido que será la base de la primera versión marxista del determinismo. Esta condición de objetividad científica de la determinación, provocó serios problemas, aun al propio marxismo, cuando el determinismo económico se instaura como el centro de toda la actividad humana. Los procesos sociales quedan destinados, bajo esta visión, a la predicción científica de un conocimiento preciso de las leyes de la economía. El ser social, entendido como la economía, determinaba la conciencia, entendida como la ideología. En este caso, la economía y la ideología resultan abstracciones del lenguaje que no pueden ser aplicadas como realidades en la práctica. El error está en que la economía no representa leyes naturales, ya que emana de un proceso social, y la ideología no puede ser igualada a la conciencia. La presencia dinámica de las ciencias sociales en el presente siglo han transformado esta noción ortodoxa del concepto, sin

embargo, la idea de la determinación como fijación de límites, persiste con algunos matices en relación a la participación del sujeto en su historia. Néstor García Canclini observa en relación a la postura de un importante sociólogo cultural francés: "Un segundo aspecto en el que Bourdieu profundiza el trabajo marxista es investigando las modalidades concretas de la determinación, ... se pregunta cómo se organiza cada campo por la acción de las clases sociales y por el modo en que el juego interno del campo reinterpreta esas fuerzas externas en interacción con las propias" (1). Podemos observar en este postulado la presencia de otras fuerzas que participan en la fijación de límites. Un debate entre la determinación que presupone la lucha de clases y la reinterpretación al interior del campo. La teoría de los campos es un desarrollo de Pierre Bourdieu que puede ser definido por la existencia de dos elementos: "un capital común y la lucha por su apropiación" (2). A mi entender esta teoría es una herramienta útil, sobre todo para el análisis de las particularidades del arte o de la música, pero se debe tener mucho cuidado en no perder de vista las relaciones que guarda el campo con el orden social establecido. La especialización representa, con singular frecuencia, un buen pretexto para desplazar el análisis crítico por el uso de abstracciones que, a lo largo de varios siglos, el arte y la música han acuñado.

Como mencioné, en el capítulo referente a la historia social

(1) Bourdieu, P., "Sociología y Cultura", p. 44.

(2) Ibidem, p. 19.

británica, fue la interpretación de Williams la que ha dado un sentido alternativo a la idea marxista de la determinación. En este sentido apunta Kaye: "En sus esfuerzos por superar el modelo base superestructura y su tendencia inherente al determinismo económico, los historiadores marxistas británicos ... toman la determinación, según Raymond Williams ha dicho recientemente, como una dualidad -como 'determinación de los límites y ejercicio de presiones'." (3). Este sentido dual de la determinación es, sin lugar a dudas, el aporte más significativo de Williams a la teoría marxista y a la sociología cultural. Representa, para los sociólogos de la cultura, una forma diferente de construcción y ubicación del campo del arte y del sistema signifiante en lo general. A manera de ejemplo, creo importante citar las palabras de Bourdieu que, en relación a la determinación del campo artístico, sostiene: "En lo que concierne a la cuestión de los límites, ... una de las apuestas mayores de las luchas que se desarrollan en el campo literario o artístico es la definición de los límites del campo, es decir la participación legítima en las luchas. Decir de tal o cual corriente, ... que no es 'poesía', ... [o música] es ... excomulgarla. Esta exclusión ... corresponde a los intereses específicos de los poseedores de un cierto capital específico. Cuando tiene éxito, ... es la regla del juego más favorable a sus triunfos la que se encuentra impuesta a

(3) Kaye, Harvey J., "Los Historiadores Marxistas ...", p. 213.

todos"(4). La frase de Bourdieu, "Cuando tiene éxito", pone de manifiesto la posibilidad de que, los límites que impone una cultura dominante en la ubicación de un campo, se establezcan, también, por las presiones que ejercen los grupos subordinados en la lucha por mantener o incrementar sus espacios de participación. El problema central de la ubicación del campo artístico está seriamente vinculado con las diferentes interpretaciones que, del arte, se ha hecho.

(4) Bourdieu, P., "Cosas Dichas", p. 146.

Interpretaciones

Un problema singular de la teoría cultural radica en las diferentes interpretaciones que del arte se tienen. Tal vez, la que ha resultado más polémica sea la descripción del arte como reflejo. Dice Sánchez Vázquez que cobró una gran importancia en la década de los años 30, "hasta el punto de hacer de dicha teoría la base filosófica de la estética marxista-leninista"(1). Asociado a la idea de arte como reflejo, se encuentra la dificultad de definir sobre la naturaleza de lo reflejado. Una de las propuestas más antiguas se refiere a los ecos o sublimaciones de la realidad. La otra, tiene su fundamento en la verdad científica. A esta última posición se le conoce con el nombre de realismo. El realismo resultó una doctrina de pensamiento en que la realidad podía conocerse por medio de la verdad científica y el arte verificarse en su apego a esta. Sobre la teoría lukacsiana del realismo, dice Sánchez Vázquez: "al erigir en criterios de valor las condiciones que sólo puede satisfacer el realismo, se convierte en una estética cerrada y normativa."(2). El descuido, afirma Williams, se encuentra en considerar separadamente la realidad, entendida como base, y la superestructura, entendida como el arte o reflejo de esa realidad. En la actualidad existe, en la sociología cultural marxista, un acuerdo tácito respecto a la naturaleza constitutiva de la base y la superestructura que

(1) Sánchez V. A., "Las Ideas Estéticas de Marx", p. 19.

(2) Ibidem, p. 41.

tiene como finalidad evitar las consideraciones proclives a separar artificialmente estos elementos. Por otro lado, existe la creencia de que las artes pueden ser aisladas del proceso productivo. Contrariamente, deben considerarse como prácticas productivas específicas de un proceso social total que pertenecen al mundo material. El error de una teoría del arte considerado como reflejo es que "tiene éxito en su propósito de suprimir el verdadero trabajo sobre lo material -en un sentido definitivo, sobre el proceso social material- que constituye la producción de cualquier trabajo artístico."(3).

La idea de mediación, trabajada por Adorno, fue la respuesta a la teoría del reflejo. Sin embargo, esta concepción lleva implícito un sentido de áreas separadas en donde, la mediación, juega un papel de intermediación entre el proceso social material y el arte.

La tipificación, teoría muy influyente en la historia de la música, es una interpretación del arte que ha sido incorporada por diferentes corrientes de pensamiento filosófico. La posición idealista destaca las características universales de la tipicidad. Lo representativo, dentro de esta forma de pensamiento, resulta de encontrar las manifestaciones culturales plenamente características. Es, en este terreno, en donde el uso de abstracciones resulta fundamental para justificar la elección de un fenómeno que se juzga plenamente representativo. Es común ver, en

(3) Williams, R., "Marxismo y Literatura", p. 118.

las historias del arte y de la música, cierta inclinación a plantear el análisis partiendo de la observación de los objetos (las obras) y su supuesta repercusión en la actividad social. No es de extrañar que, desde esta perspectiva idealista, los individuos y sus obras resulten fundamentales para entender la historia y no, como suele plantearse por las corrientes marxistas, conocer la historia para entender los movimientos sociales y sus manifestaciones culturales. La contradicción resulta obvia. Es evidente que la extracción de un fenómeno cultural de su momento histórico y su entorno social, sólo puede dar como resultado la especulación y, en algunos casos, la manipulación de la historia en favor de la cultura dominante.

Es importante señalar que la tipificación también tuvo algún sentido específico dentro de el pensamiento marxista. Lukács utilizó la noción de tipicidad como reflejo del movimiento social. En este sentido, la realidad social es expresada a partir de su dinámica incorporada a la tipicidad.

La homología, un modo de interpretación estructural, es una forma de exploración y análisis histórico social en donde, ciertos eventos, se ha vuelto manifiestos y pueden ser relacionados con otros de manera estructural. La teoría de los campos de Bourdieu es un buen ejemplo de homología. Sin embargo, como apunté con anterioridad, el procedimiento de selección de la evidencia histórica significativa, la mayoría de las veces, desecha la evidencia que no puede ser homologada con el orden social establecido. La desventaja de este procedimiento es que

gran parte de las manifestaciones culturales subordinadas presentan características alternativas al régimen y, en consecuencia, rasgos específicos que no encuentran correspondencia directa con el orden social impuesto. La emergencia cultural, por ejemplo, representa un movimiento de franca oposición al régimen, una evidencia histórica que, por no contar con suficientes antecedentes en el orden social, puede ser rechazada. De lo anterior se deduce que, la homología, sólo podrá ser expresada a partir de una historia conocida e identificada por su incapacidad para analizar las expresiones culturales alternativas o de oposición.

La hegemonía

Una orientación alternativa para el análisis e interpretación de los procesos culturales puede ser desarrollada a partir del concepto de la "hegemonía".

Para la teoría cultural marxista, el sentido de lo hegemónico se fundamenta principalmente en la concepción de Antonio Gramsci. Su obra se conoció muchos años después de haber sido escrita. Su introducción al marxismo inglés fue también tardía, tomando en cuenta que hasta finales de la década de los 60 hubo acceso a lo que Perry Anderson califica como "la obra extraordinariamente original de Antonio Gramsci"(1). En la actualidad, casi todas las escuelas de historia social y todas las tendencias en sociología cultural marxista utilizan la noción de lo hegemónico de Gramsci. Julián Casanova, destacado historiador español, afirma en relación a la obra de Georg Lukács, Karl Korsch y Gramsci: "han rechazado escribir una historia puramente teórica, conservando un importante lugar para la relativa autonomía de la evidencia empírica, la variabilidad de la experiencia histórica y el poder transformador de la acción colectiva e individual que a

(1) Anderson, P., "Teoría, Política e Historia...", p. 144. Se refiere a los años en que la New Left Review, revista muy influyente de análisis histórico y debate político, tradujo su obra.

menudo conduce también a consecuencias no deliberadas."(2). La apreciación de Casanova puede prestarse a debate, sin embargo, queda claramente manifiesta la importancia que han tenido estos autores en el desarrollo de la historia social y del marxismo en particular.

La hegemonía, a diferencia de las interpretaciones analizadas, presenta una ventaja considerable por su insistencia en vincular el proceso social con la organización y distribución del poder. En la observación de la direccionalidad política de las manifestaciones culturales podemos encontrar una interpretación sólida y crítica del arte y de la música. La hegemonía "se refiere a un orden de lucha que es constantemente discutido y negociado, pero que no llega a ser conflicto revolucionario, tampoco supone el uso continuo de la fuerza física o creación por parte del estado (o autoridad similar) para mantener el orden social. Esta explicación de hegemonía es posiblemente la que Gramsci defendía cuando la presentó,"(3). Efectivamente, como Harvey Kaye apunta, para Gramsci la hegemonía representa un orden en el cual debaten las distintas fuerzas políticas, sociales y culturales como elementos activos y entrelazados. En consecuencia, dice Williams, "Gramsci introdujo el necesario reconocimiento

(2) Casanova, J., "La Historia Social y los Historiadores", p. 60.

(3) Kaye, Harvey J., "Los Historiadores Marxistas Británicos..." p. 180.

de la dominación y la subordinación en lo que, no obstante, debe ser reconocido como un proceso total."(4). A partir de este reconocimiento, existe una fuerte tendencia a identificar las formaciones de la clase dominante como ideologías relativamente puras. La confusión se da en considerar la clase como una forma aislada del proceso social total y de pretender igualar la conciencia con la ideología. La clase no puede ser considerada como una categoría estática, según Thompson: "La clase queda dibujada según la manera como los hombres y las mujeres viven sus relaciones de producción y según la experiencia de sus situaciones determinadas, dentro del 'conjunto de sus relaciones sociales', con la cultura y las esperanzas, que se le han transmitido, y según como éstos ponen en práctica esas experiencias a nivel cultural."(5). Por otra parte, la ideología representa una categoría muy útil para el análisis teórico pero, de ninguna manera, puede ser generalizada a toda la producción de ideas dentro de un sistema específico. La conciencia, entendida como la autoreflexión de un sujeto empírico e histórico, comprende las relaciones de dominación tanto como las de subordinación. Respecto de la relación que guardan las fuerzas materiales y la ideología, nos dice Gramsci: "las fuerzas materiales son el contenido y las ideologías son la forma, aunque esta distinción es puramente

(4) Williams, R., "Marxismo y Literatura", p. 130.

(5) Thompson, E. P., "Algunas Observaciones Sobre Clase ..." en "Historia Social" No. 10, Primavera-Verano 1991, p. 30.

didáctica ya que las fuerzas materiales serían históricamente inconcebibles sin forma y las ideologías serían fantasías individuales sin las fuerzas materiales"(6). De lo anterior se desprende que las formas de organización y control social están íntimamente ligadas a las relaciones de dominación y subordinación.

Las aplicaciones que ha tenido este sentido de lo hegemónico en la economía y la política son enormes, sin embargo, para el desarrollo de una teoría cultural resultan fundamentales. La hegemonía, en este sentido, puede definirse como un sistema de significados y valores en que los límites y presiones son establecidos a partir de relaciones de dominación y subordinación. Dice Williams: "es una 'cultura', pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vivida dominación y subordinación de clases particulares"(7).

Un análisis de la música que incorpora el sentido de lo hegemónico resulta una contribución alternativa a las formas tradicionales de interpretación que permite observar los fenómenos musicales desde una perspectiva histórica.

(6) Gramsci, A., "Selections from the Prison Notebooks", p. 377.

(7) Williams, R., "Marxismo y Literatura", p. 132.

Definiciones sociales

Para entender la hegemonía, tenemos antes que conocer algunas definiciones sociales que tienen una relación directa con los procesos de incorporación o como los define Lombardi Satriani, con los de apropiación.

El concepto de la tradición ha tenido diferentes interpretaciones en las distintas escuelas de historiografía y sociología. Por esta razón, podemos encontrar versiones alternativas y, en algunos casos, radicalmente opuestas. Para la sociología cultural marxista el sentido incorporado de la tradición resulta significativo para entender cómo la hegemonía hace valer sus relaciones de dominación.

Casi siempre, cuando se habla de la tradición, la primera idea que nos viene a la mente es la de temporalidad. Algo que ha sobrevivido al tiempo por poseer cualidades propias o por herencia. La noción de herencia es, tal vez, la más sencilla de refutar, por estar asociada a un sentido de transmisión de bienes o caracteres por sucesión. Desde una perspectiva histórica, es evidente que se requiere estar en posesión de lo que se va a transmitir y de ejercer algún tipo de influencia en la elección del destinatario. La propiedad y el ejercicio del poder en la elección quedan de manifiesto en esta postura, sin embargo, existe una retórica importante (refinamiento, buen gusto, etc.) para legitimar y, muchas veces, ocultar los privilegios de esta versión de la tradición. La idea de que los objetos o los fenómenos históricos tienen cualidades propias que los hacen inmutables

y atemporales, es un tanto más compleja pero igualmente impugnabile. El análisis puede demostrar que los fenómenos históricos son modificados e interpretados a partir de los intereses culturales de una clase dominante en un momento histórico específico. Un ejemplo obvio, lo podemos encontrar en el manejo que se ha hecho de la obra de J. S. Bach. Nos dice Adolfo Salazar en su introducción al trabajo de Forkel, primer biógrafo de Bach, "Desde la reposición de la pasión según San Mateo en 1829, cuya dirección se dice que estuvo a cargo de Mendelssohn, muchacho entonces de veinte años, pero que más bien parece que estuviese dirigida por Zeller, aunque 'patrocinada' por la rica familia de los Mendelssohn, comenzó una nueva manera de entenderse y sentirse el arte de Bach que, en rigor, nada tenía que ver, o muy poco, con la real tradición de la cual Bach descendía, con el espíritu con que fue entendido en su época ..., e incluso con las consecuencias con que su técnica podía afectar al arte romántico de la Música. Bach quedó 'romantizado'"(1). Todo parece indicar que la "real tradición", yo diría la tradición aristocrática, no pudo resistir los embates de una nueva cultura en el poder. Las modificaciones que sufre la obra de Bach, son el resultado de un proceso de incorporación a las formas establecidas de una cultura burguesa. La tradición, entendida como sedimentación (lo que cae por su propio peso) resulta también una abstracción en el sentido de que, como hemos visto, la tradición representa una continuidad

(1) Forkel, J. N., "Juan Sebastián Bach", p. 16.

deseada que puede ser adaptada, pero también rechazada, según los intereses de la cultura dominante. Tal vez, la idea más acabada de lo que es la tradición sea la de Raymond Williams. Dice que es "una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social."(2). Este sentido hegemónico de la tradición es compartido por la sociología y antropología cultural, sin embargo, todavía es posible encontrar, en algunas escuelas de historiografía, la noción de una continuidad accidental. La tradición vista como un proceso deliberadamente selectivo de un pasado para ratificar un presente y configurar un futuro, nos permite observar las relaciones de dominación y subordinación desde una perspectiva histórico social.

Otra definición social que debemos analizar es la que se refiere a las instituciones, en particular, las de carácter cultural que están vinculadas directa o indirectamente con la música y la relación que guarda con los productores culturales.

La poderosa influencia de las instituciones formales en un orden social establecido nos permite una comprensión importante del proceso de incorporación y del significado de una tradición selectiva. Un análisis de la música, a partir de una orientación histórica en sociedades complejas, debe contemplar el estudio de

(2) Williams, R., "Marxismo y Literatura", p. 137.

las instituciones orquestales y su repercusión en la producción musical, también debe ofrecer una visión acerca de las instituciones educativas y sus formas específicas de selección y promoción. Por otra parte, debe posibilitar un acercamiento a los medios de comunicación y su esfera de influencia. Todas estas formas institucionales serán analizadas en capítulos posteriores. Sin embargo, faltaría observar las relaciones de los productores con estas instituciones. Las relaciones de patronazgo, artesanado y profesional del mercado que aún es posible encontrar en la música de México en el presente siglo.

La relación artista patrón (patronazgo), en sus diferentes versiones de trabajo por encargo, patrocinio o protección, es por definición una forma que requiere de algún tipo de reconocimiento oficial del artista individual y de su obra. La asignación de un título, la comisión de algún trabajo o el reconocimiento de un sector relativamente amplio de la población, configuran modos específicos de retención y compromiso del trabajador con las instituciones a las que sirve. El mecenazgo, una forma de protección dispensada por algún tipo de autoridad o institución establecida, es un típico ejemplo de relación de patronazgo.

Otro tipo de relación que establecen los productores culturales con las instituciones se refiere al binomio artista mercado (artesanado y profesional del mercado). La diferencia fundamental que podemos distinguir de las formas de patronazgo, es que las relaciones de mercado contienen siempre una concepción distinta del producto artístico. "La producción para el mercado implica la

concepción de la obra de arte como una mercancía, y la del artista, por más que él se defina de otra forma, como una clase particular de productor de mercancía."(3). Esta producción para el intercambio monetario se ha vuelto cada vez más compleja conforme han ido creciendo y desarrollándose las economías de mercado. En consecuencia, las relaciones van; desde el simple artesanado, en que un productor ofrece su obra a la venta directa; hasta las formas más sofisticadas del profesional del mercado, en donde se establece por primera vez la propiedad de una obra y en donde las relaciones de intercambio monetario se dan a partir de anticipos, contratos y salarios. El profesional asalariado se ha convertido en una figura característica de finales del siglo veinte. El caso de la música es un tanto distinto. Antiguas formas de relación entre productores e instituciones han sobrevivido a los cambios experimentados en el mercado. Sin embargo, "estas relaciones más antiguas han disminuido en relación con las nuevas instituciones empresariales de música popular, basadas en las nuevas tecnologías del disco y del cassette, en las que es decisivo el modo empresarial capitalista."(4). De hecho, desde la segunda mitad del siglo veinte, artes como la pintura o la música sinfónica sólo pueden definir sus relaciones en términos de los que Williams denomina "instituciones post-mercantiles". Dentro de éstas, podemos encontrar dos figuras que en México son caracte-

(3) Williams, R., "Cultura. Sociología de ..." p. 41.

(4) *Ibidem*, p. 50

ísticas. La primera, se refiere a instituciones intermedias de patronazgo, organismos que reciben parcial o totalmente fondos públicos pero que dirigen su producción. Un ejemplo claro son las universidades. La segunda forma de relación se establece con las instituciones gubernamentales. El productor, en este caso, tiene una relación de empleado con la empresa estatal. Tanto en el caso de la institución intermedia de patronazgo como en el de la institución gubernamental, las relaciones pueden abarcar desde el patronazgo hasta la contratación empresarial. Sin embargo, lo que resulta significativo de estas dos formas de relación social, es su fuerte dependencia de una dirección política por parte del estado.

A pesar de tener una idea más o menos clara de las instituciones y la relación que guarda con los productores culturales todavía debemos analizar las formas como los productores culturales se han organizado o han sido organizados. Por formaciones, debemos entender tendencias o movimientos que están en proceso de convertirse en instituciones. Naturalmente, no toda formación alcanza este fin. Lo que resulta importante destacar del estudio de las formaciones es el hecho de que, precisamente aquí, es más fácil reconocer los movimientos alternativos y de oposición. Es cierto que existen formaciones dominantes que crecen al amparo de las instituciones formales, sin embargo, el nacimiento de una formación alternativa o de oposición es singularmente notorio por el conflicto que supone con las instituciones formales. Dentro de las formaciones podemos identificar los gremios, y en la pintura

y la escultura las academias, como las formas de organización más antiguas. La organización en academias está íntimamente relacionada con la diferenciación entre artes y oficios. Formas más recientes de organización, podemos encontrarlas en los movimientos y las escuelas. Estas últimas deben ser entendidas como tendencias que no necesitan tener relaciones institucionales directas. En el sentido moderno, las escuelas un cuerpo de maestros de una disciplina específica, representan formaciones dominantes, plenamente institucionalizadas. Los movimientos alternativos podemos identificarlos con las formaciones independientes y los de oposición como fracciones disidentes o rebeldes. Un ejemplo de fracciones disidentes lo podemos encontrar en México en el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) y en el Centro Cultural Tecolote. Estos grupos nacen de un acto de independencia con la Universidad Nacional Autónoma de México y se han mantenido a cierta distancia de una posible incorporación.

Dominante, residual y emergente

Un sistema significativo debe ser estudiado en sus instituciones, en su relación con los productores culturales y el proceso productivo en lo general y con las formas de organización que adopta el sujeto histórico con todo el proceso social. El análisis de estos aspectos representa un punto de partida sólido para cualquier sociología de la cultura. A pesar de esto, todavía debemos distinguir algunos elementos importantes que se dan en las relaciones entre instituciones, formaciones y proceso productivo.

Un proceso hegemónico puede ser reconocido por los rasgos dominantes de una cultura específica, sin embargo, también es necesario observar las tendencias y lucha al interior y fuera de lo dominante.

Lo residual, afirma Williams, "ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo -y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente."(1). Para él, existe una diferencia fundamental entre lo arcaico y lo activamente residual. Lo arcaico, nos dice, resulta un elemento del pasado que no puede ser ampliamente verificado en términos de la cultura dominante y lo activamente residual, como lo que ha

(1) Williams, R., "Marxismo y Literatura", p. 144.

sido total o parcialmente incorporado. Esta hipótesis permite suponer que existen significados y valores que pueden permanecer ocultos, yo diría en estado de latencia, durante un periodo histórico-específico y volver a manifestarse posteriormente, si la nueva cultura dominante experimenta algún interés por estas tendencias. En la historia de la música esto es característico. El ejemplo de la manipulación de la obra de J. S. Bach vuelve a ser útil. Esta producción desaparece o permanece en estado de latencia durante casi cien años hasta que "la rica familia de los Mendelssohn" la incorpora a la cultura dominante por medio de una reinterpretación. Debemos hacer notar que es en este sentido pasivo de lo residual en donde podemos encontrar relaciones alternativas o de oposición con la cultura dominante. Existe siempre una distancia relativa entre un elemento cultural residual y la cultura dominante, pese a esto, alguna parte de lo activamente residual será incorporada de manera que la práctica residual no represente un riesgo a la cultura dominante. "Es en la incorporación de lo activamente residual ... como el trabajo de la tradición selectiva se torna especialmente evidente."(2).

Los nuevos significados, valores, experiencias y tipos de relación es lo que podemos señalar como una emergencia cultural. Sin embargo, lo que resulta fundamentalmente característico de la emergencia es su carácter alternativo o de oposición a la cultura

(2) Ibidem, p. 145.

ra dominante. Naturalmente las dificultades para comprender lo emergente, de lo residual, son considerablemente mayores. Es evidente que, en lo residual, partimos de lo conocido y que, en la emergencia cultural, existe un cierto nivel de conjetura. A pesar de esto, es posible hablar de la emergencia tomando en cuenta la evidencia revolucionaria. El surgimiento de una nueva formación cultural tiene una importancia singular en el análisis histórico y, en particular, en la sociología cultural. Buena parte de la historia del arte y de la música está saturada de especulaciones a este respecto. Lo que debemos reconocer, en todo caso, es que una práctica cultural emergente no es reductible a los intereses de una cultura dominante, que sus verdaderos valores y significados están en proceso de formación y que dependen del descubrimiento de nuevas formas de comunicación. Es común ver que una cultura dominante practique una intencionada incorporación, sobre todo, de los elementos alternativos y de oposición de una formación cultural emergente. Si esto sucede, ya no hablamos de lo emergente sino de una nueva formación de la cultura dominante.

Tal vez, lo que resulta significativo entender de lo residual y lo emergente, y en este sentido, del carácter de lo dominante es que, como excepcionalmente apunta Williams: "ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota

toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana." (3).

(3) Ibidem, p. 147.

La estética.

Antes de analizar los problemas relacionados con la estética debemos regresar a examinar el complejo y sofisticado concepto del arte.

Anteriormente mencioné que, la categoría de música de "arte", sustituye la idea de música "cultura" después de que la antropología generalizó la noción de "culturas", a partir de los trabajos de Herde. A pesar de esto, el problema de la identificación no queda resuelto, ya que es especialmente difícil definir en relación al arte. Nos enfrentamos al hecho de que el arte y la música de arte son, en sí mismas, categorías abstractas y no una descripción objetiva de un fenómeno histórico social. Evidentemente, no toda la música alcanza el status de arte. Es precisamente aquí, donde un ejercicio de la jerarquización es más evidente. En este sentido, apunta Alejo Carpentier: "Y, puestos en el disparadero de clasificar las tantísimas músicas que en las ciudades, pueblos y campos sonaban, llevando una vida propia, ignorante de críticas doctas, los músicos que harto se tomaban en serio llegaron a establecer, aquí y allá, en tierras de nuestro continente, una increíble clasificación y escala de géneros"(1). ¿Cómo diferenciar la música que es arte de la que no puede aspirar a tener esta categoría?, es la incógnita que debemos resolver.

La primera distinción que se hace está relacionada con un

(1) Carpentier, A. et al, "América Latina en su Música", p. 11.

supuesto nivel superior de desarrollo. Pese a esta afirmación, podemos encontrar innumerables casos, sobre todo en el Jazz, de música que presenta un desarrollo técnico comparable y que no alcanza la categoría de arte. Otra forma de diferenciación se basa en lo que podemos calificar como una actuación consciente. Una obra se realiza con la finalidad de ser exhibida a un público y con plena conciencia de que, lo que se exhibe, es una obra de arte. También en este caso la contradicción es obvia. Mucha música que se considera arte tuvo, en su origen, una intención distinta. Es el caso de la música escrita para un servicio religioso, que juega un papel secundario en función del evento al que sirve y en donde, la obra, persigue un objetivo diferente. Gran parte de la obra de Guillaume Dufay, por ejemplo, está escrita bajo esta premisa. Otra forma especializada de diferenciación, la podemos ubicar en la opinión de Octavio Paz. Nos dice: "Nada prohíbe considerar poemas las obras plásticas y musicales, a condición de que cumplan las dos notas señaladas: por una parte, regresar sus materiales a lo que son -materia resplandeciente u opaca- y así negarse al mundo de la utilidad; por la otra, transformarse en imágenes y de este modo convertirse en una forma peculiar de la comunicación." (2). Debemos analizar cada uno de estos condicionantes. En primer término, nos explica, una obra pierde su calidad de arte en el momento en que tiene una utili-

(2) Paz, O., "El Arco y la Lira", p. 23, Existe una constante analogía entre poesía y arte.

dad práctica. En este caso, la utilidad resulta ser una abstracción en el sentido de que; lo que puede ser útil para algunos, puede no serlo para otros. Pero además, si se considera que la música o la plástica son esencialmente un lenguaje, como él afirma, difícilmente podemos separar o negar su objetivo inmediato que es comunicar. El concepto de las imágenes es aún más confuso. Si por imagen se entiende, una serie de ideas o fantasías creadas a partir de la observación de una obra de arte, debemos aclarar que, este fenómeno, no es privativo del arte. Es importante señalar que, ningún elemento significativo y por lo tanto ningún lenguaje, tienen un sentido unívoco como ha pretendido establecer, en su utopía, la filología ortodoxa.

La definición de arte por su objetivo estético, es una de las más elaboradas formas de diferenciar el arte de otras manifestaciones culturales. Una obra de arte tiene cualidades estéticas que le son propias. En este sentido, y con la ayuda de otros términos que permitan especificar, una obra, considerada como arte, tiene proporción, equilibrio, armonía, etc., cualidades inequívocas de que, lo que observamos, es arte. Sin embargo, no resulta extraño experimentar sensaciones análogas en fenómenos naturales. Muchas obras humanas se basan en principios estéticos extraídos de la naturaleza. Por otro lado, estos principios invaden áreas como la moda en el vestir, la cocina o la decoración y no por esto son consideradas plenamente como obras de arte. Es indudable que existe una cierta especialización, por cierto no muy clara, que delimita en función de lo que debe ser reconocido como arte. En consecuencia, la definición a partir del

objetivo estético se reduce a una forma especializada y no a una descripción objetiva de lo artístico.

Existe una forma, incluso más dogmática, de delimitación del arte. En lo general, se sustenta en la afirmación de que una obra detenta un valor real verificable en función de sí misma, una pretendida calidad inherente. De esta manera, podemos encontrar música que tiene cualidades estéticas, escrita específicamente para un público y con la intención de convertirse en una obra de arte y que, sin embargo, no alcanza el status por carecer de esta calidad. Algo que resulta obvio es que la calidad no depende de la obra sino de quién emite el juicio. Por otra parte, y lo más importante, es que existe una imposibilidad de generalizar una delimitación a partir de estos juicios.

Resulta significativo que ninguna de estas tendencias utilice criterios históricos para clasificar lo que, sin lugar a dudas, es un fenómeno claramente social, el arte. Una observación sustentada en el más estricto rigor intelectual, como esgrimen retóricamente las posiciones idealista y positivista, difícilmente puede aceptar la idea de una definición del arte que se sitúa por encima del proceso histórico. Si analizamos las distinciones entre arte y no-arte desde una perspectiva histórico social, donde existen relaciones culturales de dominación y subordinación, estaremos en posibilidad de observar las artes como lo que realmente son: "formas sociales variables dentro de las cuales las prácticas significativas se perciben y se organizan"(3). Un

(3) Williams, R., "Cultura. Sociología de ...", p. 121.

modo de organización del arte, a partir de estas consideraciones, se da en la percepción social que del arte tenemos. Williams califica estas percepciones como los sistemas de señales sociales que, conjuntamente con la poderosa influencia de una tradición selectiva y el reconocimiento de relaciones sociales enmarcadas a partir del concepto de la hegemonía, determinan que, un específico producto cultural, pueda ser reconocido plenamente como una obra de arte.

Las señales de ocasión y de lugar, de acuerdo con esta teoría, representan figuras externas de identificación del arte. En la música, estas formas de identificación son particularmente evidentes. Recintos como las salas de conciertos son señales de lugar que, en su conjunto, conforman sistemas integrados de identificación. No resulta extraño que, una obra interpretada en un lugar no previsto, provoque un estado de confusión en el espectador respecto a la naturaleza de la obra representada. Un concierto ejecutado en un restaurante pierde su sentido original y generalmente es tomado como música de ambientación. El ritual, eventos de gran solemnidad que anteceden y sirven de epílogo a la presentación de una obra en una sala de conciertos, forman parte de este sistema de señales. En sentido contrario, podemos decir que existen piezas que son comúnmente calificadas como arte menor o popular y que su ingreso a una sala de conciertos modifica considerablemente la percepción que tenemos de ellas.

Las señales internas, por otra parte, han sido estudiadas a partir del análisis formalista y estructuralista. Se refiere a

los elementos que conforman o estructuran la composición interna de un determinado número de obras y que permiten su identificación o reconocimiento por parte de un grupo social específico. La música dodecafónica y los conciertos privados de Arnold Schoenberg, son un ejemplo claro de señales internas.

La sociología de los sistemas de señales, y en particular, la de señales internas, no ha tenido un desarrollo comparable al estudio de las instituciones, formaciones, medios de producción y reproducción cultural. En parte, esto se debe a su ominosa tendencia a reducir el análisis de todo un sistema signifiante a las particularidades de una producción específica.

III. EL NACIONALISMO

Antecedentes

"Precisamente contra la simpática Compañía Nacional tenía yo un rencor injusto y pedante. No perdonaba a nuestra artista nacional que se atreviera con La Dama de las Camelias, pongo por caso, después de la Reiter, y las otras italianas. 'Pero si no entiendo el italiano -decía mi esposa-, y creo que ni tú.' 'Pues ahora lo aprendes', respondí ya irritado."(1). Resulta significativa la observación autobiográfica de José Vasconcelos, claramente identificado con el ideal revolucionario maderista, por lo que trasluce del impulso que, la aristocracia porfiriana, concedió a la música italiana en México. La confesión de tales preferencias musicales, siempre antecedida de alguna justificación vinculada con la mocedad, permite observar la permanencia de una cultura dominante porfiriana, una cultura de emulación europea, que sobrevivió algunos años más a la caída de Porfirio Díaz hasta que, la necesidad de una sustentación cultural del movimiento revolucionario mexicano, favoreció el crecimiento e institucionalización de una tendencia que legitima lo nacional. La élite porfirista sostuvo la importación de música y compañías de ópera

(1) Vasconcelos, José, "Ulises Criollo", p. 266. Trabajo autobiográfico, calificado por Villaurrutia como la mejor novela de la Revolución.

italianas por lo que significaban como reminiscencia de un poder cada vez más mermado por la revuelta. El asesinato de Francisco I. Madero y el ascenso de Victoriano Huerta pareció pronosticar un regreso a las formas culturales privilegiadas en el período porfiriano. Sin embargo, esto no sucedió. Las concesiones perdidas en el régimen constitucionalista resultaban un mal menor en contraste con la inestabilidad del gobierno militarista de Huerta que, en menos de dos años, enfrentaba los movimientos armados de Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza. Pero además, la reanudación de la guerra y las presiones de los Estados Unidos provocaron un fuerte deterioro de la situación económica. La historiadora Berta Ulloa nos dice al respecto: "En los últimos días del gobierno de Madero el peso se cotizaba a 49.55 centavos de dólar, después de su asesinato a 48.55, y en julio de 1913 a 43.06. Un año después, en agosto de 1914, descendió a 25.50, lo que significaba cerca de 4 pesos por un dólar."(2). Así las cosas, ni los partidarios del porfirismo podían darse el lujo de apoyar un gobierno que, la única

(2) Ulloa, Berta, "La Lucha Armada", en "Historia General de México", tomo 4, p. 44., Los poderes constitucionales de todos los estados, con la excepción de Coahuila y Sonora, reconocieron a Victoriano Huerta. Sin embargo, esto no fue suficiente para evitar su destitución e incrementar, con esto, la enemistad hacia el régimen.

similitud que guardaba con su antiguo régimen, era el autoritarismo y el asesinato. Después de todo, Madero no podía ser considerado un "iletrado militar" como su actual mandatario. En su relatoria de los años de 1910 a 1913, apunta Vasconcelos en relación a la figura de Madero: "Dirigía entonces la Orquesta del Conservatorio el maestro Meneses, y en su programa figuraba, con la Sinfonía patética, la Marcha 1812, de Tchaikovski. Cuando alguna vez preguntó el director si deseaba el Presidente que se repitiera algún troso, Madero pidió la 1812 ... El, que era creyente del pueblo, un enamorado de sus entusiasmos y epopeyas, reconocía en aquella música la gloriosa aventura reciente del pueblo mexicano. Un canto a la revolución en su etapa generosa, cuando liberta y empieza a construir. ...Después, los presidentes irían a los toros ... para gustar de la sangre vertida sin riesgo del espectador."(3). Evidentemente la fama de un presidente no sanguinario contribuía al descrédito de su verdugo. Es importante destacar que, la divergencia en las preferencias musicales de porfiristas y maderistas, no es sólo un dato curioso, sino que representa, en sí misma, la lucha por imponer los valores culturales de un determinado grupo. La Revolución Mexicana, como movimiento cultural emergente representado en la figura de Madero, no contaba todavía, como los porfiristas, con una significativa sustentación cultural pese al, entonces endeble, movimiento

(3) Vasconcelos, J., "Ulises Criollo", pp. 422-3.

intelectual denominado el "Ateneo de la Juventud" de 1909 y al año siguiente el "Ateneo de México" en donde Vasconcelos es elegido su presidente (4). En consecuencia, la otra opción, por lo menos en el terreno musical, se reconocía en una formación alternativa que había presentado cierta resistencia a la supremacía de la música italiana. En este sentido, apunta Malmström: "Castro fue uno de los primeros compositores que en México desafiaron el predominio de la música italiana o italianizada. En 1887, Castro, junto con Gustavo Campa, Juan Hernández Acevedo, Felipe Villanueva, Carlos Meneses e Ignacio Quesadas formó el grupo de los seis. Este grupo, que se oponía al estilo musical italiano (sostenido por Morales y otros), empezó a interesarse en la música francesa y también en la alemana. Al formarse el grupo fue fundado el Instituto Musical, que en cierto modo rivalizaba con el Conservatorio"(5). Ricardo Castro gozaba del reconocimiento como un excelente pianista. En este sentido, la

(4) Monsiváis, C., "Notas sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX", en "Historia General de México, tomo 4, p. 320. Dice Monsiváis que Vasconcelos, en una conferencia de 1916, proporciona una lista de los intelectuales que participaron en la fundación del "Ateneo de México". Después de mencionar un listado considerable de escritores, y no tan nutrido de filósofos, arquitectos y pintores, podemos encontrar, en último sitio, los nombres de dos músicos: Manuel M. Ponce y Julián Carrillo.

(5) Malmström, Dan, "Introducción a la Música Mexicana ...", p. 34.

empresa de oponerse a la importación de ópera italiana no resultó de fatales consecuencias para el compositor. Con su muerte, en 1907, se debilitó esta formación alternativa. Sin embargo, debemos reconocer que fue el primer movimiento organizado de músicos que se opuso a la conservadora tradición porfiriana.

Al periodo de Porfirio Díaz se le adjudica, entre sus peores faltas, abrir las puertas a la cultura europea. Sin embargo, Carlos Monsiváis afirma que el problema de ubicar críticamente lo que significa la alta cultura radica en que, por su origen neocolonial, la cultura dominante mexicana arrastra siempre un sentido fundador: "en lo básico, México pertenece incondicionalmente a la cultura occidental, a cuyo banquete se llega tarde pero con entusiasmo." (6). Esta ha sido la realidad de México desde el virreinato hasta nuestros días. Pese a esto, el problema sustancial al que se enfrentaba la cultura musical dominante era de otra naturaleza. Ya no se trataba de imitar una técnica, una escala musical específica o las particularidades de un estilo determinado; esta vez, se requería fundamentar un discurso musical en función de lo nacional. En consecuencia, la primera tarea a resolver sería ubicar el sentido de lo nacional. Este, es un asunto complejo que abordaremos más adelante. Sin embargo, es importante señalar que, el nacionalismo, no comprende una significación fija o abstracta, por el contrario, es una noción que depende directamente de un orden social establecido en un momento

(6) Monsiváis, Carlos, et al, "Historia General de México", p. 308.

histórico específico y de los límites y presiones que ejercían las hegemonías internacionales.

Otro aspecto que debemos analizar es la participación de Manuel M. Ponce y Julián Carrillo en el "Ateneo de México".

Ponce se nutrió de las ideas del Ateneo. De hecho, se conoce de él una crítica que hace a los músicos y la sociedad de su tiempo por la falta de interés en la música popular. Pese a esto, las propuestas de los ateneístas, en relación al nacionalismo, resultaban confusas. La influencia de este grupo emergente, en relación al programa cultural del régimen anterior, resulta endeble y su visión de la cultura popular e indígena, una forzada convivencia entre la moda europea y la realidad mexicana. De alguna manera, lo que Ponce emprendió fue una incorporación, a través de la reinterpretación armónica al más puro estilo romántico, de los temas populares. Podemos identificar esta tendencia en su reinterpretación de la "Valentina" y en su Rapsodia Mexicana No. 2" (véase ejemplo No. 1). Al respecto, uno de sus principales biógrafos apunta: "Fue entonces cuando emprendió la estilización del material autóctono, no sólo en la escritura pianística sino introduciéndolo por primera vez en los terrenos del sinfonismo y de la música de cámara."(7). A pesar de que su estilo fue modificándose con el tiempo, su idea de lo nacional, como una forma de apropiación de la cultura musical popular,

(7) Castellanos, P., "Manuel M. Ponce", p. 26.

se mantuvo. Por otra parte, debemos decir a su favor que tanto Caso como el propio Vasconcelos, ideólogos del movimiento cultural revolucionario, tenían una concepción muy parecida a la de Ponce. Otro caso muy distinto es el de Julián Carrillo. A sus veinticinco años de edad, en 1900, era ya un compositor que gozaba de cierto prestigio en el ambiente musical mexicano. El mismo Porfirio Díaz le otorga una beca para estudiar composición y dirección orquestal en Alemania por cinco años. Tomando en cuenta lo anterior, sería aventurado afirmar que hubiese desarrollado la misma animadversión que los ateneístas profesaban al régimen porfirista que, dicho claramente, sostuvo una relación de mecenazgo con el compositor. La solidez de su formación académica y la influencia de la élite porfiriana que, por ese entonces, aún conservaba un gran poder, hizo posible el estreno en México, en 1905, de su primera sinfonía. Para los maderistas, la conveniencia de que Carrillo participara en el Ateneo era obvia. Su comunión plena con las ideas de renovación cultural de Vasconcelos, hubiera significado una derrota palpable de la cultura porfiriana. Todo parece indicar que esto no sucedió. Cierta actitud dual de Carrillo ante el panorama político de 1910 le fue favorable. Tomemos en cuenta su enorme participación como solista en la orquesta del Conservatorio bajo la dirección de Carlos J. Meneses. En este sentido y en relación a su actividad musical de ese año, apunta Gloria Carmona: "Consignemos, para terminar, la existencia de la orquesta que en 1910 formó Julián Carrillo bajo el respaldo de la Sociedad Beethoven de la que fue animador."

Dio en ese año tres audiciones sinfónicas (14 de agosto, 30 de septiembre y 18 de diciembre) con música de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin y su propia obra, la Suite mexicana No. 2."(8). Al año siguiente, representa a México en el Congreso Internacional de Música en Roma y Londres. Su teoría del "Sonido 13", una organización del sonido en cuartos y hasta dieciseisavos de tono, fue una alternativa de investigación que, de alguna manera, no comprometía su trabajo en el complejo terreno de lo político cultural. Su nombramiento como director del Conservatorio, fue otorgado por Huerta en 1913. Esto confirmó a los nacionalistas su falta de compromiso político. De 1920 a 1924, fue director nuevamente del Conservatorio y director de la Orquesta Sinfónica Nacional, sin embargo, su actuación política controvertida nunca lo abandonó y dió motivo a fuertes críticas. A pesar de la gran especulación que existe alrededor de su posición política, debemos reconocer que fue un innovador, no sólo en el terreno musical. Sino también en lo que concierne a su desempeño como director al frente del Conservatorio. El introduce la posibilidad de que los estudiantes puedan elegir a sus profesores y éstos, a su vez, escoger su método de enseñanzas.

(8) Carmona, G., "La música de México, tomo No. 3, p. 169.

Confluencia de la tradición y la revolución mexicana

Con frecuencia, cuando se habla del nacionalismo musical en México, se cita el proceso revolucionario de 1910 como el origen y justificación del cambio en las preferencias de la cultura dominante. Sin lugar a dudas, la Revolución Mexicana es el fenómeno social que da sustento a las instituciones y formaciones culturales que le precedieron y que ha definido no sólo el carácter del movimiento musical nacionalista, sino también, los rasgos fundamentales de la cultura mexicana en el presente siglo. En un sentido distinto, afirmar que el nacionalismo musical tiene como único origen el conflicto revolucionario, resulta una observación frágil que no resiste el análisis. La tradición positivista, por ejemplo, de Gabino Barreda y Justo Sierra, pilares de la cultura porfiriana, subsiste de muchas formas, en el programa cultural nacionalista, como un verdadero elemento del presente y no sólo como el recuerdo de un pasado. "Orden y Progreso", son elementos del programa de gobierno de Porfirio Díaz que se muestran vigentes en muchas instituciones nacionalistas. Desde otra perspectiva, también podemos reconocer un origen distinto del nacionalismo musical en la tendencia a la devoción del modelo europeo. En el orden cronológico en que se adoptaron los rasgos principales de la cultura musical europea desde el virreinato, logramos reconocer la adopción de la tendencia que dio origen a los movimientos nacionalistas que, desde finales del siglo XIX, podemos encontrar en distintos países del viejo continente. Lo que resulta particularmente significativo de esta tradición, es que conulga con los

intereses de la Revolución Mexicana en dos aspectos. En primer término, implica liberarse de las hegemonías de los países desarrollados, y en segundo, pero sustancialmente importante, determinar el sentido de lo nacional. El objetivo que toda clase social en el poder pretende alcanzar para garantizar su permanencia es configurar una idea de nacionalismo a través de la inclusión o exclusión discriminada de valores, experiencias y significados.

De lo anterior se desprende que cualquier análisis de la música nacionalista, si pretende cierta profundidad, deberá comprender, además de sus relaciones con el fenómeno revolucionario, los límites y presiones del régimen anterior y su tendencia, asociada a su noción del "progreso", a subordinarse a la hegemonía occidental.

El nacionalismo y los procesos de incorporación

Podemos ubicar el periodo masical nacionalista entre los años de 1920 a 1950 aproximadamente. Por otras causas, pero ha tenido una repercusión importante en el establecimiento de nuestro propio nacionalismo, Europa sufre un proceso similar. Al respecto Hobsbawn, destacado historiador inglés, nos dice refiriéndose al periodo entre 1918 y 1950: "Si hubo un momento en que el decimonónico 'principio de nacionalidad' triunfó fue al finalizar la primera guerra mundial, aunque ello no fue predecible ni era la intención de los futuros vencedores. De hecho, fue el resultado de dos fenómenos no intencionados: el derrumbamiento de los grandes imperios multinacionales del centro y el este de Europa y la revolución rusa, que hizo deseable que los aliados jugaran la carta 'wilsoniana' contra la carta bolchevique. Porque, como hemos visto, lo que parecia capaz de movilizar a las masas en 1917-1918 era la revolución social y no la autodeterminación nacional."(1). Es precisamente en este derrumbamiento en donde se finca el desprestigio de la copia burda del molde europeo en México y se promueven formas más elaboradas de producción cultural. En todo caso, debemos aclarar que nuestra revolución está más emparentada con la de 1789 en Francia que con la primera guerra mundial, pese a que México se benefició en muchos sentidos y fue influenciado poderosamente por el movimiento armado internacional.

(1) Hobsbawn, E.J., "Naciones y Nacionalismos desde 1780", p.141.

Cuando hablamos del nacionalismo en México, resulta inevitable dedicar un espacio a la leyenda del Ateneo. Este grupo representa la alternativa que el gobierno triunfante precisa para su legitimación en el poder. En este sentido, podemos decir que existe una interpretación, en algunos aspectos todavía vigente, de lo que debe ser el nacionalismo según el discurso del sistema político revolucionario. La tan ansiada unidad nacional, después de un movimiento armado de magnitud considerable, requería de conjuntar y definir políticamente en relación a los factores lingüístico, raciales y religiosos que determinan los principios elementales en los que se han sustentado, en una primera etapa, los nacionalismos latinoamericanos.

El uso de iconos sagrados en los ejércitos revolucionarios complicó la posición del régimen constitucionalista en su intento de evitar el culto religioso. Las diferencias, finalmente tuvieron que ser dirimidas en lo que se ha llamado la Guerra Cristera. La interpretación gubernamental, en relación al factor lingüístico racial, en cambio, tuvo una implantación y divulgación menos compleja. Para los ateneístas, que en su mayoría ocuparon puestos importantes en el gobierno, el mestizaje resultó el equivalente político de la unidad nacional. Esta equivalencia lleva implícito un desconocimiento total de la cultura indígena que, con el pretexto de la unidad nacional y el progreso, deberá sufrir un nuevo despojo, esta vez dirigido a el ejercicio legítimo de su lengua natal. Las campañas contra el analfabetismo que emprendió Vasconcelos al frente de la reinstalada Secretaría de Educación

Pública en 1921 y su abierta política de incorporación de la minoría indígena, son parte de este proyecto de educación concebido como una actividad evangelizadora que, de alguna manera, deja ver el lado oscuro del Ateneo. Al respecto opina Lombardi Satriani: "el pasar del dialecto a la lengua no ha sido, para las clases subalternas, un proceso de crecimiento cultural, sino un fenómeno de pérdida de identidad, vinculado a una aculturación negativa que testimonia el choque específico que las clases subalternas continúan pagando con una violenta desestructuración cultural y psicológica y con una serie de fenómenos de deculturación que tiende a convertir las en un conglomerado de elementos aislados." (2).

Por otra parte, debemos reconocer la labor de Vasconcelos en la difusión y promoción de las artes. Durante su periodo se dio un fuerte impulso a las actividades artísticas y en particular a la pintura. Sostuvo una relación de mecenazgo con el muralismo por dos circunstancias. En primer lugar, el carácter pedagógico que le asignaba a la pintura mural y en segundo término, la confluencia en la forma de concebir y, de alguna manera, eliminar la violencia en el movimiento armado. Existe una clara contradicción, de estos ideólogos de la cultura revolucionaria, en cuanto a cómo interpretar el conflicto armado. Afirma Monsiváis: "Para entenderse con la Revolución (inegable y aplastante), primero la

(2) Lombardi, Satriani, L.M., "Apropiación y Destrucción ...", p.161

vuelven eso, 'la Revolución', un monolito, un todo homogéneo, una entidad indivisible. A continuación, se lanzan a erradicar, a --desvanecer ideológicamente cualquier efecto de la violencia y su capacidad de engendrar cambios positivos, lo que equivale a negar causas materiales al movimiento de 1910."(3). Los ateneístas rechazan de manera sistemática los elementos populares del conflicto y pretender más, una revolución en los términos de un credo humanista (una forma intelectual y moral de concepción del pueblo, sus hazañas y sus héroes). La novela revolucionaria, en dirección opuesta al muralismo, es siempre, desde Azuela hasta José Revueltas, mas escéptica y desesperanzada pero también más significativa. Con esta observación, no pretendo descalificar al muralismo como una práctica signficante, sino demostrar que, a diferencia de la literatura, la plástica, pero también la música, pueden ser más fácilmente incorporadas o manipuladas, al no pretender un sentido unívoco filológico de sus elementos, por los intereses culturales de una clase dominante específica.

Como mencioné anteriormente, citando el caso de Ponce, las formas de incorporación del material musical popular se habían realizado a través de la reinterpretación. En lo fundamental, se respetaba la melodía original y se le daba un tratamiento armónico al estilo romántico occidental. El caso de la incorporación de la música indígena, en el nacionalismo más avanzado, es totalmente distinto. En este nacionalismo, se escriben los temas musica-

(3) Monsiváis, C., "Historia General de México", tomo 4, p. 337.

los indígenas respetando, hasta cierto punto, el material melódico y rítmico con una armonía que pretende, en lo posible, no alterar el discurso rítmico-melódico. A pesar de que, también aquí, encontramos una reinterpretación en el sentido de que la Sinfonía India de Carlos Chávez, por ejemplo, no es música Yaqui o Huichola por más rasgos pentatónicos que se pretenda atribuirle, debemos decir que su nivel de incorporación va más allá. El que ha evidenciado con gran claridad esta nueva forma de incorporación es el investigador Julio Estrada en su análisis sobre esta misma sinfonía de Chávez. En sus observaciones apunta: "Sinfonía e India" (4). Lo que nos muestra, en su estudio sobre la obra, es su semejanza con la estructura de la Sinfonía No. 5 de Beethoven. A partir de este examen, podemos encontrar un material musical de origen indígena que es insertado en una forma Sonata. De hecho, por su similitud con la estructura de la famosa obra de Beethoven, Estrada no duda en afirmar que la adopción de este modelo fue deliberada. La inserción a formas musicales occidentales; fuga, sonata, etc., será una característica del nacionalismo indígena.

Por otra parte, es importante observar que Chávez se encaminaba a ser el hombre institucional de la década de los treinta en el terreno musical, como lo había sido Carrillo en el período de Vasconcelos. Esto no quiere decir que estuviera alejado del

(4) Estrada, J. et al, "La Música de México", tomo 4, p. 133.

gobierno en los veintes, sobre todo, si tomamos en cuenta que fue el propio Vasconcelos quién le encargó escribiera un ballet con tema mexicano. Se tituló El Fuego Nuevo (1921) y no se estrenó en su momento porque Carrillo se opuso a tocarlo. Se entiende que exista cierta antipatía entre estos dos músicos.

Nacionalismo indígena y mestizo

El concepto de la "música nacional indígena" y la "música nacional mestiza" es una idea de organización que parte del análisis de Julio Estrada sobre el periodo nacionalista. Las razones por las que adopto esta clasificación son variadas y procederé a explicarlas. En primer término, esta forma de organización de los autores y sus obras es, ante todo, una clasificación de carácter histórico. La tradicional forma de representación de el nacionalismo se basa en una ordenación cronológica que encasilla arbitrariamente los fenómenos históricos por un supuesto principio de temporalidad. En este sentido, podemos encontrar compositores como M. Bernal Jiménez y Silvestre Revueltas que son analizados bajo los mismos preceptos con el pretexto de que son contemporáneos, pese a que su música es diametralmente opuesta. En el caso de la ordenación de Estrada, en cambio, existe un reconocimiento, no sólo de la temporalidad, sino también de la espacialidad. Esto es, de las tendencias y formaciones como los compositores se han organizado o han sido orientados. En segundo lugar, las categorías se manejan con un sentido abierto que permite examinar las particularidades de una específica producción, como es el caso de Julián Carrillo, o de trabajos que, por su declarado compromiso político, no han sido divulgados o han sido presa fácil de un intencional olvido. Así, en el grupo de la "música nacional mestiza", podemos ubicar la producción de: Gustavo E. Campa (1763-1934), Carlos del Castillo (m. ca. 1960), Estanislao Mejía (1882-1964), Manuel M. Ponce (1882-1948), José

Rolón (1883-1945) y Rafael J. Tello (1872-1950). A ellos se unen Rafael Adame (1906), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), Alfonso de Elías (1902), Juan D. Tercero (1895) y José F. Vázquez (1895-1961), ya del siglo XX." (1). En el otro grupo, de la "música nacional indígena", podemos situar a: "Daniel Ayala (1908), Jerónimo Daqueiro Foster (m. ca. 1970), Julián Carrillo (1875-1965) -el más antiguo e independiente de este grupo-, Salvador Contreras (1912), Carlos Chávez (1899-1978), Blas Galindo (1910), Eduardo Hernández Moncada (1899), Candelario Huizar (1888-1970), Jacobo Kostakovsky (1893-1953) -radicaria en México desde 1925-, Carlos Jiménez Mabarak (1916), Juan León Mariscal (1899-1972), José Pablo Moncayo (1912-1958), José Pomar (1880-1961), Silvestre Revueltas (1899-1940) y Luis Sandi (1905). " (2).

Agregaría, a esta clasificación, que la forma de incorporación característica del nacionalismo mestizo es la reinterpretación de la música popular y, del nacionalismo indígena, la inserción del material indígena a formas tradicionales de estructura musical europea.

Un ejemplo singular de "música nacional mestiza" lo podemos encontrar en Miguel Bernal Jiménez. A diferencia de la común reinterpretación del cancionero popular revolucionario, Bernal introduce una temática de origen eclesiástica que nos remonta a los primeros años del virreinato. En su "Concertino para Órgano y Orquesta", es relativamente sencillo ubicar los modos caracteris-

(1) Estrada, J. et al., "La Música de México", Tomo 4., p. 121.

(2) *Ibidem*.

ticos de esta música. Como es natural, el compás es fijo y los instrumentos de percusión participan discretamente. Existe un pequeño elemento indígena, reminiscencia seguramente del conflicto de la conquista, entre el tema principal, interpretado por el órgano, y su repetición en los alientos madera y las cuerdas del compás 20 (véase ejemplo No. 2). Este pasaje está interpretado por un xilófono que le da el carácter indígena. Fuera de esto, la obra transcurre dentro de una dotación y orquestación tradicional. Podemos afirmar que esta partitura se encuentra entre lo mestizo y lo indígena, en el sentido de una cronología retrospectiva. Bernal, practicó la incorporación en buena parte de su obra, sin embargo, lo que resulta significativo es que tomó sus ejemplos fuera de la temática revolucionaria. Otro ejemplo de una temática distinta, se encuentra en su ballet "El Chueco", en donde incorpora ritmos de la música comercial de México de los años cincuenta.

Como señalé anteriormente, la "Sinfonía India" de Carlos Chávez es clasificada como un típico ejemplo de "música nacional indígena" y, en este sentido, también de incorporación a partir de la inserción de temas precolombinos a formas tradicionales de música occidental. En este mismo grupo, con frecuencia se incluye también la obra de Silvestre Revueltas. Sin embargo, tratar de ceñir toda su producción musical dentro del nacionalismo indígena sería un error al igual que ajustarla a los límites de la inserción. La incorporación que practica Revueltas, cuando efectivamente se trata de una forma de apropiación cultural, esta más re-

lacionada con la idea que Béla Bartók tenía acerca de la música popular. Al respecto Bartók escribió: "Según mi opinión personal, nadie puede sufrir una influencia verdaderamente profunda de parte de la música campesina si no 'experimenta' esta música en el lugar mismo, es decir en comunidad con los campesinos. En otros términos, no basta ocuparse de la música campesina que se encuentra catalogada o hasta almacenada en los museos. En los hechos, lo importante es llevar a la música culta el típico carácter de la música campesina, absolutamente imposible de expresar con palabras. En suma: no basta insertar en esa música culta tiempos o imitaciones de temas campesinos, porque así terminaríamos haciendo un trivial enmascaramiento del material popular. Es necesario, si transferirle la atmósfera de la música creada por los campesinos." (3). Hoy, sobre todo para la Antropología y la Etnomusicología, resulta relativamente sencillo cuestionar estas afirmaciones. Sin embargo, el valor de esta declaración reside en que permite evidenciar el pensamiento hegemónico de la cultura dominante nacionalista.

Existe una opinión generalizada en el sentido de que Revueletas jamás copió un tema de la música popular revolucionaria o indígena. De hecho, no es necesario imitar literalmente un pasaje, para decir que existe alguna forma de incorporación. A pesar de esto, lo que resulta significativo es que un compositor nacionalista haya desarrollado una conciencia a este respecto.

(3) Bartók, B., "Escritos sobre música popular", p. 91.

Revueltas fue un hombre que se interesó por los problemas sociales de su tiempo. De una tendencia ideológica marxista, muy al estilo de los años treinta, afirmó: "El artista, para ser verdaderamente fuerte, requiere, en la actualidad, no sólo talento, técnica, ímpetu creador, sino también velar cuidadosamente porque estas cualidades estén al servicio exclusivo de una causa social y justa; la única: la de la liberación proletaria y su cultura. Cualquier otra actitud del artista es estéril. Podrá producirle ganancias, podrá serle de utilidad personal, podrá satisfacer ampliamente su vanidad, pero será hueca y socialmente improductiva. No será la labor de un hombre de su tiempo, ni de ningún tiempo; no será, a pesar de todos los subterfugios inventados para defenderla. La actitud y la obra del artista no tienen más defensa que la defensa que de ellas hagan sus respectivas posiciones: una, defensa de la falsa cultura burguesa; otra, defensa de la cultura proletaria: lo que no tiene honradez y lo que es honrado..."(4). Silvestre Revueltas participó activamente en la "Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios" (LEAR) y llegó a su presidencia en los años en que, en un acto de solidaridad con el pueblo español en contra del fascismo de Franco, viaja a España, al Congreso de Escritores y Artistas, acompañado de José Chávez Morado, Fernando Gamboa, Juan De la Cabada, Octavio Paz, Elena Garro, José Mancisidor y Carlos Pelli-

(4) Revueltas, Eugenia, "Imágenes de mi padre", en "Silvestre Revueltas", p. 13.

cer (5). Debemos agregar que el gobierno de Lázaro Cárdenas fue condescendiente con la LEAR y también se solidarizó con la causa republicana, recibiendo a los inmigrantes españoles. De alguna manera, el ambiente era propicio a la manifestación política de izquierda. En este sentido, señala Adolfo Gilly: "El ascenso de Lázaro Cárdenas a la presidencia de la república abre un periodo decisivo en la conformación de la conciencia del proletariado mexicano." (6). El "Homenaje a García Lorca", es una obra que demuestra el fuerte compromiso de Revueltas con el movimiento republicano español.

En relación a su obra, José Antonio Alcaraz afirma que se sirve de elementos rítmicos afroamericanos en "Sensamayá", indígenas en "Cuauhnáhuac" y de material armónico y melódico de origen mestizo en el caso de "Ocho por Radio". Debemos investigar con más detenimiento estas propuestas. "Sensamayá" ha sido escrupulosamente analizada por Julio Estrada en "La Música de México" y sólo restaría, en todo caso, señalar sus conclusiones. Es una obra que se construye en base a un principio de superposición de patrones rítmico-melódicos y en algunos casos armónicos sobre un obstinado rítmico que se extiende a lo largo de casi toda la obra. El proceso de la incorporación en esta partitura ya no

(5) Según datos de Carlos Monsiváis en "Historia General de México".

(6) Gilly, A., "Por todos los caminos/1", p. 286.

puede ser observado en la **reinterpretación o inclusión** simples. Más bien, lo que podemos descubrir es un conjunto de elementos (rítmicos, armónicos y melódicos) que, en sus relaciones internas, configuran sensaciones específicas vinculadas con lo indígena. El caso de "Cuauhnáhuac" es un tanto distinto. Aquí, encontramos la utilización de un tema, interpretado por los contrabajos, que, a la manera de una fuga, encuentra su contrasujeto en la entrada de los chelos (véase ejemplo No. 3). Sin embargo, el tema generador tampoco es una imitación de algún episodio musical indígena sino una creación original del compositor que, de alguna forma, parece indicar más un conflicto de la tonalidad. "Ocho por Radio", en cambio, respeta hasta cierto nivel, los principios de la tonalidad (véase ejemplo No. 4). A pesar de que, en el contrapunto del violín I y II, podemos reconocer fácilmente los acordes de tónica, dominante y subdominante, los chelos se encargan de proporcionar los elementos que contradicen la armonía tradicional.

Finalmente, vale la pena resaltar el hecho de que la obra de Silvestre Revueltas, no sólo es un ejemplo de innovación cultural. Representa una efectiva evidencia de una preemergencia cultural que, en muchos casos, se encuentra en franca oposición a los principios de la **reinterpretación y la inserción** de su época.

El sistema de señales

Un sistema de señales es siempre una forma de organización de un cierto capital cultural que permite, estando en propiedad del mismo, conducir la percepción social que tenemos de una práctica significativa. Para el análisis, estas señales pueden ser organizadas en dos grupos: las externas, que se reconocen como señales de ocasión y de lugar; y las internas, que se encuentran dentro de una práctica significativa específica. Las señales de ocasión y de lugar, como mencioné en el capítulo anterior, se refieren a los momentos y sitios que deliberadamente se destinan para el ejercicio de una práctica cultural. Así, ciertas festividades, en nuestro siglo casi siempre de carácter nacionalista, resultan propicias para asignarle el status de arte a un fenómeno significativo. En este mismo sentido, las salas de concierto, los teatros y algunas salas cinematográficas (1), son señales de lugar que permiten conducir la percepción que tenemos de estas prácticas. Con la formación, en el período nacionalista, de las instituciones musicales, que son parte integral de un orden social más amplio, el régimen constitucionalista se consolida. Pero a su vez, permite afianzar un sistema de señales que, en su conjunto, posibilita reproducir el sistema jerarquizado de

(1) El cine ha tenido una penetración social tan amplia, que necesita de señales adicionales, como, por ejemplo, cine de arte, etc.

clases en la producción cultural. Los institutos, centros de investigación, las orquestas y, en particular, las instituciones educativas estructuran los sistemas de señales que finalmente serán aplicados.

A pesar de esto, debemos indicar que, sobre todo en el caso de las señales internas, éstas cobran efectividad a través de diferentes periodos históricos. Este tipo de señales han sido asociadas generalmente con la idea de un artificio que se encuentra internalizado en una formación significativa que, por contenerlo, será señalada ahora como una forma artística. Un ejemplo de señales internas en la música, lo podemos observar en la inserción. Una práctica musical indígena jamás fue considerada una obra de arte en sí, hasta que su inserción en una forma sonata, fuga o cualquier otro desarrollo de estructura musical occidental le asigna esa categoría. Otro ejemplo de señales internas se encuentra en la constitución misma de la orquesta sinfónica. Una orquesta representa una forma de organización jerárquica que reproduce de manera singular las características de una sociedad estratificada en clases sociales. El director, en este caso, representa la autoridad máxima, la acumulación del poder en un sólo miembro del grupo. Esta figura, está más relacionada con la forma residual del Emperador que con la imagen más avanzada del Presidente o Jefe de Estado, sin embargo, debemos reconocer que en algunas orquestas, las presiones de los músicos han jugado un papel destacado en la elección de este personaje. Por otro lado, en las diferentes secciones de instrumentos, también podemos reconocer una forma de jerarquización en donde,

por ejemplo, las cuerdas representan la cúspide, en el sentido de que han sido consideradas la base del desarrollo orquestal a lo largo de varios siglos, y de ahí, de manera descendente, las otras secciones. Esta analogía, entre una forma de organización social por clases y la orquesta, parece un simple juego de la especulación, sin embargo, resulta significativo que algunos compositores de reconocido prestigio tengan una idea similar. Tal vez, el tener conciencia de esta analogía, sea el primer paso para romper con determinadas formas de estructuración orquestal.

Establecimiento de las instituciones

Propiamente, las instituciones musicales del periodo constitucionalista se gestaron a partir de 1928 con la aparición de la Orquesta Sinfónica Mexicana que, en 1929, cambió su nombre al de Orquesta Sinfónica de México (OSM) y que fue dirigida por Carlos Chávez. Esta institución orquestal vivió todo el movimiento nacionalista, a lo largo de sus 21 años, y fue, en su tipo, la institución musical más importante de la primera mitad del siglo XX. Podemos encontrar un listado parcial de obras mexicanas representadas por la OSM en "La Música de México" (1), sin embargo, para observar una política de selección y prioridad en la conformación de su repertorio no resulta muy útil. Otras fuentes sustentadas en García Murillo (2) pueden ser, para este fin, más ilustrativas. Se dice que la OSM dio un gran impulso a la composición en México, en el sentido de que interpretó un número muy alto de obras de autores mexicanos: "Más de 80 obras de compositores mexicanos fueron tocadas por la OSM." (3). En cierto sentido esto es real, pese a ello, debemos analizar cuidadosamente el trabajo de la OSM en su conjunto para descubrir las verda-

(1) Estrada, L. A., "Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958)", en "La música de México", tomo 4, pp. 17-8.

(2) García, Morillo, R., "Carlos Chávez, vida y obra", p. 142.

(3) Malmström, D., "Introducción a la música ...", p. 91.

deras tendencias. En 21 años de existencia, 80 obras de autores mexicanos, dan un promedio de 4 obras por año que, tratándose del período nacionalista, la cifra no parece tan espectacular. Por otra parte, debemos vincular éstas, con las de obras tocadas de compositores extranjeros. Relacionado con lo anterior, tenemos que el número de obras por compositor interpretadas por la OSM a lo largo de su vida activa queda de la siguiente manera: Stravinsky, al que le fueron interpretadas 23 obras; el propio Carlos Chávez, con un total de 19 obras; J. S. Bach, con 16; Ravel, 10; Sibelius, Prokofiev, Haendel, Debussy, Copland y Ponce, con 8 cada uno; etc. Que Chávez se encuentre entre los primeros de la lista resulta obvio. Lo que ya no parece ser tan evidente es el desmedido apoyo a la producción nacional. El problema es que existe una fuerte contradicción en la forma de concebir el movimiento revolucionario desde el punto de vista de la burguesía institucional. Chávez, pertenece a un grupo que se conoce como la "Generación de Contemporáneos" en respuesta a una revista del mismo nombre de 1928. Los Contemporáneos, fueron encabezados en un principio por Vasconcelos, a pesar de esto, en su mayoría, los integrantes del grupo no comparten el ideario político de éste. Refiriéndose a ellos, Carlos Monsiváis apunta: "Son, en forma expresa o implícita, una reacción contra el estruendo prevalescente, contra las pretensiones épicas. Si algo, son un proyecto de cultura contemporánea, al margen o en contradicción con la

realidad mexicana. Su única protección es la burocracia."(4). En la eliminación de las causas materiales objetivas del movimiento revolucionario se niega implícitamente un pasado y se carece, en consecuencia, de una tradición. Los Contemporáneos se reconocen abiertamente carentes de una historia significativa, por lo menos, de un pasado que a su juicio resulte rescatable, y se instauran en la corteza de la dependencia. Este giro, nada extraño en nuestra historia cultural, resulta ser el fundamento sobre el que se construye la política cultural de las instituciones musicales en México. Finalmente, podemos decir que la OSM sobrevivió a los cambios de los años cincuentas en virtud de que Chávez fue nombrado el primer director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y que, su renuncia al frente de la OSM en 1948, está relacionada con el surgimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) en 1949. El mismo Chávez sostenía que el personal de la OSM era el mismo de la OSN.

La Orquesta Sinfónica de la UNAM, se fundó en 1929 como Orquesta de la Facultad de Música (5). Su creación, está directamente relacionada con el conflicto entre el Conservatorio y la universidad. Trataremos este asunto más adelante. Posteriormente, esta orquesta pasó a formar parte de otro departamento. La

(4) Monsiváis, C., "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en "Historia general de México", tomo 4, p. 364.

(5) Estrada, L.A., "Vida musical y ...", en "La música de México" tomo 4, p. 17.

desvinculación de las actividades docentes y las de dirección, es la consecuencia más grave de esta separación. En la actualidad, tanto la Facultad de Música como la Orquesta Sinfónica de la UNAM se conocen con otros nombres, Escuela Nacional de Música (ENM) y Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) respectivamente, pero lo que no ha cambiado es la supresión de sus relaciones.

"El Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública vasconcelista se transforma en la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética y deviene -por ley del 31 de diciembre de 1946- Instituto Nacional de Bellas Artes. Declaradamente, al Estado le importa fortalecer el carácter y la personalidad nacionales, le interesa hallar/proteger/impulsar la universalidad del arte mexicano. Carlos Chávez es el primer director del INBA"(6). Entre los principios en que se basa la "Ley de Bellas Artes", llama poderosamente la atención el segundo: "El Instituto de Bellas Artes debe ser el órgano especializado del Estado para el fomento de su especialidad, con exclusión de cualquier otro.

Se trata de un principio elemental de orden que tiende a garantizar una acción siempre coherente. "(7). Queda implícito en este principio garantizar, también, un mayor control sobre la producción y distribución del capital cultural.

(6) Monsiváis, C., "Notas sobre la cultura ...", en "Historia general de México", tomo 4, pp. 472-3.

(7) Estrada, L. A., "Vida musical y ...", en "La música de México", tomo 4, p. 19.

Instituciones educativas y el concepto de "reproducción"

"En realidad, estamos todavía en una fase en la cual es absurdo separar, por ejemplo, la sociología de la educación y la sociología de la cultura."(1). Para Bourdieu, conocer de los procesos culturales, implica relacionarlos con los sistemas educativos y viceversa. De hecho, esta relación puede enmarcarse dentro del concepto de la "reproducción", en el sentido de que, como afirma Williams: "en muchos de sus rasgos la cultura es realmente un modo de reproducción."(2). A manera de ejemplo nos dice: "El lenguaje como tal, o cualquier lenguaje o sistema de comunicación no verbal, existe sólo en la medida en que es susceptible de reproducción"(3). En esta dirección, la música, como un "sistema de comunicación no verbal", queda incluida. Dicho de otra forma, un análisis histórico de la música, debe comprender el estudio de como estas prácticas logran su permanencia durante un periodo específico y, a veces, a lo largo de distintos momentos históricos.

En el concepto de reproducción, podemos encontrar dos orientaciones distintas. La primera, se refiere al sentido uniforme de la reproducción en donde, una idea de copiada mecánico tiene lugar. La segunda, está vinculada a un sentido genético en

(1) Bourdieu, P., "Cosas Dichas", Editorial Gedisa, p. 48.

(2) Williams, R., "Cultura. Sociología de ...", p. 172.

(3) *Ibidem*.

tendido como una prolongación de características de manera biológica. En cualquiera de sus sentidos, parece difícil encontrar un caso que les sea estrictamente análogo. En los eventos sociales, es más frecuente encontrar fenómenos que presentan un sentido uniforme y genético al mismo tiempo. Aquí yace la verdadera complejidad de la reproducción. Para su cabal comprensión, debemos reconocer que es un concepto temporal, que implica movimiento. Es un proceso que se manifiesta en la tradición y la educación, pero también, dentro de las prácticas significantes. En este sentido, la idea de distancia variable o relativa juega un papel protagónico, ya que no todas las prácticas significantes y sus sistemas educativos están determinados con la misma intensidad por un orden social. Los medios de comunicación, por ejemplo, operan dentro de un margen de independencia más estrecho que el que opera en las artes. Así, podemos afirmar que existe una distancia mayor de las artes con el orden social que la del orden con los medios de comunicación. Sin embargo, la distancia relativa que pueda haber con las diferentes manifestaciones artísticas y sus sistemas educativos, nunca será tanta que podamos prescindir del concepto de la determinación y, en consecuencia, del de reproducción.

Casi siempre, los sistemas educativos afirman impartir una educación universal con un pretendido sentido científico de verdad absoluta. A pesar de estas versiones, casi siempre emanadas de los propios sistemas, la situación es totalmente distinta. Al respecto, nos dice Williams: "Es característico de los sistemas educacionales proclamar que transmiten 'conocimiento' o

'cultura' en un sentido absoluto, universalmente derivado, pero es obvio que los diferentes sistemas, en épocas y países diferentes, transmiten versiones selectivas radicalmente diferentes tanto del uno como de la otra. Además es evidente que, como Bourdieu (1977) y otros han demostrado, existen relaciones fundamentales y necesarias entre esta versión selectiva y las relaciones sociales dominantes existentes. Esto puede verse en la disposición del currículum, en los modos de selección de quienes van a ser educados y en qué formas, y en las definiciones de la autoridad educativa (pedagógica). (4). Incluso, teniendo claro esta actitud selectiva que profesan voladamente los sistemas educativos, tenemos que registrar la orientación que adopta esta selectividad en el período nacionalista. En esta dirección, Claudio Bonvecchio, filósofo italiano que dirige su investigación al análisis de las ideologías filosófico-políticas, afirma: "El nacionalismo, que en el plano ideológico justifica la agresividad social de la clase burguesa, se inserta en el mito de la universidad, componetrándolo: la misión de la universidad se convierte en la defensa de la patria. El deseo de hegemonía económica que dentro de la burguesía caracteriza su opción imperialista, coincidirá con el destino de la nación y éste, con el mensaje de su cultura. De esta manera, el frustrado profesor y el intelectual proletarizado creen defender, como a un héroe mítico, la historia de la cultura y las instituciones patrias, mientras que en realidad son utilizados como divulgadores sociales de una operación de

(4) *Ibidem.* pp. 173-4.

mercado."(5). Es sobre esta idea de nacionalismo en donde se basa la política educativa del Conservatorio, a partir de la dirección de Carlos Chávez, en 1928, y de la Facultad de Música de la UNAM, fundada en octubre de 1929.

Con la entrada de Carlos Chávez a la dirección del Conservatorio, opera una inmediata reorganización de planes y programas de estudio, así como de proyectos de investigación que tienen por objetivo adecuar la vida académica a los intereses de la cultura dominante nacionalista. No debemos olvidar que 1928 es un año en el que Chávez toma la dirección, también, de la DSM durante el gobierno provisional de Emilio Fortes Gil en donde se está consolidando la nueva dirección política y cultura del Estado. En este orden de ideas, podemos confirmar un fuerte compromiso del Conservatorio con la noción cultural del régimen. Una academia que se ajusta a las exigencias de una línea institucional nacionalista y, por ende, a sus procesos de incorporación. Esta reproducción cultural, puede ser verificada por la creación, en el Conservatorio, de la Academia de Investigación de Música Popular, "cuya tarea principal era la recopilación de música indígena y mestiza"(6). La apropiación de un capital cultural popular, es una tendencia común a los regimenes que pretende su legitimación a partir de una declarada sustentación cultural nacionalista.

(5) Bonvecchio, Claudio, "el mito de la universidad", pp. 55-6.

(6) Estrada, L. A., "Vida musical y ...", en "La música de México", tomo 4, p. 28.

Cuando el gobierno de Portes Gil le concede su autonomía a la Universidad Nacional, la Escuela de Música, Teatro y Danza (nombre del Conservatorio en la época de Chávez) todavía formaba parte de la Universidad. Sin embargo, las presiones por mantener un control sobre la producción y difusión del arte, por parte del Estado, resultan abrumadoras. Las secuelas de este recelo exagerado a la autonomía fueron la exclusión de la Escuela de Música, Teatro y Danza de la Universidad y su incorporación a la Secretaría de Educación. Se ha culpado directamente a Carlos Chávez por esta decisión. Pese a que fue efectivamente el representante de los intereses gubernamentales en este conflicto, la resolución debe acreditarse directamente a la política cultural del régimen.

En este sentido, la Facultad de Música de la UNAM (nombre de la Escuela Nacional de Música al momento de su fundación) nace de un movimiento de ruptura con la medida secesionista del Conservatorio. Los maestros que demuestran su inconformidad con la política adoptada por Chávez, fueron: "Estanislao Mejía, Agustín C. Beltrán, Fausto Gaytán, Alba Herrera y Ogazón, José F. Vázquez, María Caso, Dolores Pedrozo, Humberto Campos, Santos L. Carlos, y Miguel C. Meza." (7). Estos maestros renuncian, en 1929, al Conservatorio y erigen la Facultad de Música de la UNAM meses más tarde. A pesar de que la autonomía universitaria hacía posible un crecimiento alternativo a las formas tradicionales de formación musical, el peso de la tradición, vista como una forma

(7) Ibidem. p. 27.

de reproducción, determinó la línea educativa de esta nueva institución. Un desarrollo que, aunque más flexible, se enmarca dentro de los parámetros de la tendencia cultural estatal. No podemos olvidar que la universidad es una institución intermedia de patronazgo que, pese a que dirige su producción, ésta se ve determinada, en mayor o menor medida, por la dependencia económica con el Estado. El nivel de emancipación que ganó la Facultad de Música, en su incorporación a la Universidad, ha dado lugar a un debate que aún es posible observar entre las fuerzas tradicionalistas y las posiciones universitarias.

IV. EL PERIODO CONTEMPORANEO

Formaciones internacionales y el concepto de "vanguardia".

Cuando se habla de la cultura musical dominante después de 1950 en México, nos encontramos con que existe una retórica importante que intenta demostrar, mediante un examen dudoso y casi siempre forzado, que existen los elementos suficientes para asegurar que el atonalismo y la técnica dodecafónica representan una continuidad lógica en el desarrollo de esta música. De esta forma y por grotesco que parezca, surge también una tradición artificial que pretende descubrir en cualquier giro armónico digno de sospecha atonal, la justificación de estas tendencias. Así, no resulta extraño que se adjudique a Julián Carrillo los principios del atonalismo en México cuando, en la práctica, nunca tuvo tal intención. Al respecto, dice Julio Estrada: "Sus propias realizaciones tienden a la modalidad o a la tonalidad como referencia para la formación de acordes, aún cuando en ocasiones incursiona en estructuras totalmente distintas. sus experiencias en el empleo de los instrumentos microtonales como metamorfoseadores de obras tonales, explican el apego del autor a una idealidad tonal que va a servir siempre de modelo de orden. Idealidad que, de manera retrospectiva, deja apreciar cómo el microtonalismo de Carrillo está organización por la medida tonal y no por la unidad de la octava"(1). Sucede que, a diferencia de las forma-

(1) Estrada, J. et al., "La música de México", tomo 5., p. 185.

ciones nacionales examinadas, en la década de los cincuentas se ha producido un crecimiento importante de formaciones culturales internacionales. En esta dirección, afirma Williams: "A mediados del siglo XX esto puede relacionarse claramente con la instauración de un mercado mundial efectivo en algunos sectores del arte, la música y la literatura, y con el correspondiente (pero no siempre dependiente) sentido de culturas efectivas más amplias ('literaturas europeas', 'música occidental', 'arte del siglo XX')". (2). Si en otras épocas, México no pudo escapar al dominio y la influencia de la hegemonía cultural europea, mucho menos lo haría bajo las presiones de estos nuevos desarrollos internacionales. El espejismo burgués del nacionalismo, sustentado en la incorporación de culturas subordinadas, ya sean de origen urbano o étnico, pronto desaparecería para dar paso a un Estado-nación dependiente, cada vez más, de una economía sometida a las exigencias de un mercado mundial, con la consecuente tendencia a la homogeneización cultural. Esta, determinada, entre otras causas, por lo medios de comunicación y la escolarización masiva. Podemos analizar estas formaciones culturales de origen internacional mediante los movimientos que se denominan de "vanguardia".

Una característica, que parece común a los movimientos de vanguardia, es que emergen de una base metropolitana, con la peculiaridad de tener una relativa autonomía cultural, en cierta

(2) Williams, R., "Cultura. Sociología de ...", p. 77.

forma, el tener acceso a fuentes distintas de información, permite elegir, hasta donde la cultura dominante nacional lo tolera, la opción cultural que legitime un estado de desarrollo comparable. La relación de la música dominante mexicana con los movimientos de vanguardia es tal, que el mismo Julio Estrada se atreve a especular en el sentido de una posible adopción de la música ruidista de Russolo como una alternativa, más interesante, que la incorporada técnica dodecafónica.

En el momento en que hacemos referencia a una base metropolitana, debemos tener cuidado, sobre todo por la naturaleza multiétnica de México, en relacionar, sin tratar de encasillar la historia a nuestras categorías, la cultura metropolitana con la cultura indígena. En México, existe una fuerte corriente marxista estructural de origen francés que ha sido bien recibida por la antropología y algunas corrientes de la sociología que nos permite este acercamiento. En este sentido, apunta el investigador Gilberto Jiménez: "Según Fossaert, las diferentes formas históricas de **identidad diferencial**, que son efectos del proceso de división social del trabajo, se conjugan siempre con formas igualmente históricas de **identidad colectiva**, que tienen por característica fundamental su inscripción territorial y su arraigo en las redes primarias de sociabilidad. Existe, por lo tanto, cierta correspondencia entre la serie: comunidad primitiva/tribu/etnia/región/ y nación, que son formas históricas de identidad colectiva, y la serie en que figuran, por ejemplo, las castas, los testamentos y las clases sociales (en sentido

industrial), que son formas igualmente históricas de identidad diferencial."(3). Las categorías de identidad diferencial e identidad colectiva pueden ser muy útiles para diferenciar entre formaciones sociales metropolitanas y periféricas y sus relaciones de dominación y dependencia. Sin embargo, más adelante afirma "La importancia de esta teoría, que aquí no puedo desarrollar más, radica en que permite combinar, por ejemplo, la noción de región y de etnia, con la de clases subalternas en el análisis cultural."(4). Decisivamente, no comparto esta opinión. Dificilmente se puede asegurar que una formación cultural étnica represente una clase social. Su posición periférica en relación a las formaciones metropolitanas, generalmente la margina o la mantiene a una distancia relativa del sistema de clases y del aparato económico típico de sociedades organizadas por relaciones de producción capitalista. Incluso reconociendo la tendencia, por parte de las sociedades capitalistas de mediados del siglo XX, a la homogeneización cultural, me parece todavía aventurado aplicar una teoría que fue creada para el análisis de sociedades industriales a formaciones sociales indígenas. Es preferible hablar de culturas subordinadas antes que de clases subordinadas cuando se intenta una generalización de esta naturaleza, o bien, hacer la

(3) Giménez, G., "La Cultura Popular: Problemática y líneas de investigación.", en "Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas", vol. 1, No. 3, 1987, p. 82.

(4) Ibidem., p. 83.

diferencia entre relaciones de subordinación cultural de clase y periféricas. En todo caso, son la antropología, la sociología cultural y, en determinado momento, la etnomusicología, quienes están en condiciones de resolver a este respecto.

Otra característica de los movimientos de vanguardia, esta vinculada con cierto grado de internacionalización ligado a las nuevas relaciones con un mercado mundial. En este sentido, podemos distinguir también nuevas asociaciones metropolitanas entre inmigrantes que comparten un capital cultural común. Todo indica, que este tipo de asociación parece diluir las verdaderas diferencias entre países altamente desarrollados y naciones en vías de desarrollo. Si el crecimiento no puede darse en los hechos, si puede confundirse en las prácticas culturales. En la década de los cincuentas, es posible reconocer una asociación de este tipo. Siguiendo esta orientación, apunta Julio Estrada: "En identificación con la evolución que presenta la música en el extranjero, Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras, Luis Herrera de la Fuente y Francisco Savín, más arriba mencionados, son un reducido núcleo de compositores que logran salvar su producción, en todos al precio de una pérdida considerable, la de los orígenes, para ver asociada su obra a la de otro pequeño núcleo que surge con la emigración de compositores de postguerra: Lan Adomián (1905-1975), de origen armenio y Colon Nancarrow (1912), norteamericano, ambos procedentes, junto con Rodolfo Halffter (1900), español, del exilio de la guerra civil española y finalmente, Gerhart

Muench (1906), pianista y compositor alemán; estos dos últimos, cerealistas."(5).

Los movimientos de vanguardia, conforman un tipo de conciencia que se desarrolla en dirección a una práctica cultural hegemónica de carácter metropolitano e internacional y que, por medio de su difusión y explotación comercial, se convierte, según Williams, "en la cultura dominante del período metropolitano"(6).

(5) Estrada, J., et al., "La música de México", tomo 3., p. 188.

(6) Williams, R., "Cultura. Sociología de ...", p. 78.

Asimetría entre el orden social y el mercado

Durante mucho tiempo, las relaciones entre la producción y la reproducción social y cultural presentaban un alto grado de simetría. Una proporcionalidad entre los propósitos de la producción cultural y sus formas de reproducción más general. Con el desarrollo de sociedades industriales, fueron emergiendo diferencias o grados variables de asimetría. En el presente siglo y con la expansión de un mercado mundial, aparecen asimetrías de un tipo más complejo que las mencionadas relaciones de dominación y subordinación. La que resulta más evidente, es la que podemos reconocer entre un mercado capitalista y un orden social burqués. Al surgir los medios masivos de comunicación, particularmente la televisión, pero también, el disco y el cassette en la música, han provocado una contradicción especialmente grave. Esta asimetría, puede definirse como una crisis de mando entre las instituciones tradicionales (formas de reproducción institucional internas), esto es, instituciones educativas, religiosas y el mismo Estado, y las instituciones de mercado (formas de reproducción institucional externas). La autoridad que representa la cultura dominante, en este caso, está siendo cuestionada seriamente por el sistema económico que, esa misma cultura, ha creado. En consecuencia, no resulta extraño escuchar los reclamos de, por ejemplo, las instituciones musicales educativas en el sentido de que la perniciosa influencia del mercado en la música, ha ocasionado la pérdida de los buenos valores, la destrucción de la alta cultura musical y la enajenación en masa. Debemos recordar, como

señale anteriormente, que las instituciones educativas representan, según la distancia relativa que guardan con el Estado, los intereses de la cultura dominante, y sus intelectuales, los principales promotores de esa cultura. Los "buenos valores" y la "alta cultura musical", son abstracciones que sugieren más, una moralidad estatal, que una designación objetiva. En cuanto a la enajenación masiva, habría que hacer algunas aclaraciones. La cultura musical dominante, ha sido, en muchas direcciones, igualmente enajenante, de clara tendencia colonialista y, en muchos casos, dogmática. Como examinamos antes, la música "culto" o de "arte", son títulos que enmascaran su original intención de someter, ejercicios musicales ajenos, a las reglas de una práctica musical dominante. De cierta forma, dice Williams, "el mercado ha jugado un papel objetivamente liberador contra las antiguas formas centralizadas de dominación cultural."(1). A pesar de esto, aclara que esta observación es sólo una forma reducida de análisis. La supuesta libertad del mercado, expresada en la oferta y la demanda, está determinada por operaciones planificadas que se dan antes de la producción. esta planificación, se describe en la mercadotecnia y convierte la libertad de compra en un acto determinado dentro de un marco preseleccionado de oferta. En todo caso, si alguna simetría existe entre un orden social y su mercado, es su compatibilidad en seguir manteniendo un control sobre la producción y la reproducción social y cultural.

(1) Williams, R., "Cultura. Sociología de ...", p. 96.

Esta asimetría ha provocado en México, pero también en todas las grandes metrópolis, una fuerte crisis de la cultura musical dominante del periodo contemporáneo. Analicemos algunos efectos de esta crisis. Al respecto, se afirma en La música de México, en su capítulo destinado a la música y las instituciones entre 1958 a 1980: "Uno de los aspectos más notables al analizar el ambiente musical actual, es la desvinculación que existe entre los planes de difusión musical y el público. Se presupone una preparación de éste y se le dan facilidades de tipo práctico para asistir a los conciertos, pero no se supera el abismo de la educación musical básica, por no estar conectada la política de difusión con la de la educación musical masiva."(2). El abismo al que se refieren, está directamente relacionado con estas formas de reproducción y reproducción de los valores culturales que le son propios. Esto no quiere decir necesariamente valores nacionales. Como hemos visto, existe una adaptación sistemática de la música dominante en México a una hegemonía occidental más amplia. Esta adaptación, se ha hecho particularmente evidente en la segunda mitad del siglo XX. En consecuencia, la producción no se ve claramente amenazada por el hecho de que siempre se puede contar con el recurso de la importación de técnicas, tecnologías, obras, y si es necesario, material humano. Aquí es donde resulta más notoria la existencia de una cultura dominante metropolitana de carácter internacional. A pesar de esto, el orden social establecido, no puede darse el lujo de descuidar sus formas de

(2) Estrada, J., et al., "La música de México", tomo 5, p. 81.

reproducción interna, especialmente, sus sistemas educativos.

México es un país pobre y con un atraso tecnológico considerable en relación a los niveles de desarrollo del llamado primer mundo, por más que se intente maquillar esta realidad. En este sentido, superar el "abismo" entre el sistema educativo nacional y el de países como Alemania, Francia, Inglaterra o los Estados Unidos, resulta objetivamente imposible. En todo caso, lo que se impone es una reorganización de planes y programas de estudio, no en dirección de salvar las diferencias, que como hemos visto resultan insuperables tanto en términos económicos como de recursos humanos, sino más bien en el sentido de interiorizar en el estudiantado, en el nivel de escolaridad masivo (primarias y secundarias), la idea de que, la manifestación musical más elevada, la que no puede ser cuestionada, la que se encuentra por encima de cualquier otra práctica similar, es la cultura musical dominante del periodo contemporáneo o, si se prefiere, la cultura musical hegemónico-occidental. El estudiante puede manifestar una preferencia claramente definida hacia la producción musical de mercado, sin embargo, reconocerá, explícita o implícitamente, un sistema jerárquico en donde la música que denomina "clásica", "cultura" o de "arte", ocupará un lugar de privilegio.

En la educación profesional musical, también podemos detectar problemas relacionados con este crecimiento asimétrico. Con frecuencia se dice: "Las escuelas profesionales de música no producen un número suficiente de atrilistas, lo que hace necesaria la importación sistemática de músicos para integrar las

orquestas del país. Una gran cantidad de los estudiantes de música encuentran trabajos de menor nivel profesional antes de terminar sus estudios, siendo ésta una de las principales causas de deserción escolar."(3). Lo que sucede, es que la fuerza de trabajo está siendo atraída hacia una música de mercado, sea cual fuere su nivel de antagonismo o simetría con el orden social, por el simple hecho de que produce ganancias. En el otro extremo, nos encontramos con que resulta imposible asegurar que, por ejemplo, un pianista de concierto, efectivamente pueda vivir de dar conciertos como solista en alguna orquesta, o que un compositor sobreviva de producir su obra. En este punto, es común escuchar que, la razón por la que no se tiene acceso a fuentes de trabajo, está vinculada con la falta de excelencia en el área de que se trate. Este argumento es realmente endeble, ya que muchos de los estudiantes que terminan una carrera a nivel licenciatura, que es el más alto en México, han sido reconocidos y calificados con un grado de excelencia por las mismas instituciones que los forman. Dicho claramente, la cultura dominante en México no es rentable. Con frecuencia, esta producción musical se encuentra en los límites o totalmente fuera del mercado. No es extraño observar que, gran parte de los egresados, se han incorporado a sus instituciones de origen, ahora en la plantilla docente. Si aunamos a esto, la constante importación a la que se ve sometida la producción musical dominante en este período metropolitano, la situación se vuelve caótica. Bajo este panorama, el estado ha

(3) Ibidem., p. 82.

tenido que suplantar o proteger contra el mercado, la producción cultural dominante por medio de la "subvención". De esta manera, el orden social se adapta a las exigencias del mercado. Sin embargo, la subvención debe verse, no sólo como una forma de patronazgo parcial o total de la cultura dominante, de alguna forma, también protege al mercado contra los retos culturales a los que pudiera verse enfrentado. Esto constituye su verdadera simetría. Hoy día, la subvención está plenamente institucionalizada y domina en las formas antiguas de reproducción (la danza, la pintura, la música dominante, etc.). El mercado, en cambio, posee el control sobre las nuevas tecnologías de reproducción.

Las nuevas instituciones de subvención, como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, distribuyen los subsidios entre las prácticas culturales que les son afines, pero también, ejercen un control sobre la producción, no sólo de la cultura dominante, sino igualmente sobre otras manifestaciones culturales subordinadas.

La política de subvención que el Estado ejerce es clara. Por una parte, promueve la difusión de la cultura musical dominante, pero deja a su suerte, la formación de profesionales en esta área. Las nuevas instituciones musicales de carácter educativo, tienen una orientación tecnológica que parece indicar, se convertirán en instituciones de reproducción del mercado y no del orden social burgués.

Serialismo y música aleatoria

Nunca he escuchado decir que debemos considerar caduco el lenguaje español, o cualquier otra lengua, por haber agotado todas sus posibilidades expresivas. Ni siquiera la avanzada de origen anglosajón contra la "ñ", tuvo el éxito que se pronosticaba, tomando en cuenta que la agresión estaba encabezada por las compañías transnacionales de computación. Sin embargo y guardando toda proporción, esto ha sucedido en la música. La técnica dodecafónica tiene como principio fundador el abandono del lenguaje tonal y el establecimiento del sistema de doce sonidos. Se ha hecho un gran debate, casi siempre al margen de la historia, sobre la validez de la técnica. A mi entender, creo que el análisis debe partir de una concepción histórica. Si optamos por esta última idea, encontraremos que el sistema de Schoenberg está más relacionado con un proceso de hegemonía que con toda la especulación acerca de la decadencia del lenguaje tonal. Refiriéndose a la obra de Schoenberg, dice Pierre Boulez: "La codificación prematura, la seguridad respecto del porvenir, son por el contrario, dentro de su actividad, lo que zozobra en forma más rápida e irremediable." (1).

La música dodecafónica puede ser ubicada en México entre los años de 1950 a 1965 aproximadamente. Casi todos los investigadores identifican a Rodolfo Halffter y a Gerhart Muench como los promotores del sistema de doce sonidos en México, aunque también

(1) Boulez, P., "Puntos de referencia", p. 260.

se señala la participación de Pedro Michaca y Juan Antonio Rosado en esta tarea. Los compositores Manuel Enriquez, Gutiérrez Heras, Herrera de la Fuente y Francisco Savín, representan la generación que se involucra con la técnica dodecafónica y después la serial. Al respecto de la legitimidad de esta tendencia musical en México, apunta J. Estrada: "Resulta insólito, y hasta imposible, que el expresionismo vienés haya podido darse en nuestro país a principios de la mitad de siglo, no habiendo otra explicación que la de la ausencia aquí de una tendencia propia y suficiente.

Interiorismo dodecafónico frente a la fresca mariachi; nuevo orden vienés versus criteria ramplona, es la dualidad en lucha hacia los años cincuentas. Adolescente envejecido, en espera del modelo fecundante, la música mexicana de los últimos treinta años ha dependido, casi íntegramente, del quehacer y de las soluciones externas. A cada nueva etapa, se ha regenerado bajo el patronaje de la intención y la técnica prestadas." (2). Como señalé anteriormente, la formación de una cultura internacional y las correspondientes hegemonías que se desprenden de esta nueva organización mundial, resultan el fundamento más lógico de esta adopción. La tendencia más fuerte en la música dominante en México ha sido la nacionalista. En consecuencia, lo que podemos reconocer, en términos históricos, es un conflicto entre la cultura musical dominante, de carácter nacional, y las hegemonías culturales internacionales, amparadas en la nueva formación metropolitana, -

(2) Estrada, J., et al, "La Música de México", tomo 5, p. 190.

bajo el título de "vanuardias". Quienes representan con más claridad este conflicto, dentro de la "generación de la transición", son Carlos Jiménez Mabarak y Manuel Enriquez. La integración de las técnicas europeas con el nacionalismo es más evidente en las obras de Mabarak.

La música aleatoria, representa en México la plena incorporación de la cultura musical dominante tradicional a las hegemonías internacionales del período metropolitano. En oposición a la estricta dodecafonía, esta tendencia se basa en un principio de libertad del autor y del intérprete en la interpretación. El ejecutante puede elegir, dentro de las posibilidades que el autor le ofrece, la opción que considere más razonable. En muchos casos, como la notación no es exacta, permite un cierto nivel de improvisación controlada. Algo que ha resultado característico en esta música, es que permite un acercamiento entre el compositor y el intérprete. Como en el Jazz, el intérprete asume una determinada responsabilidad en la composición, en el ejercicio mismo de su interpretación. Los compositores más representativos de esta corriente son: Manuel Enriquez, Federico Ibarra, Mario Lavista, Muench y Quintanar. Es evidente en esta música, un manejo mucho más relajado del tiempo y de la repetición. Sin embargo, podemos encontrar un control sobre la posible improvisación como se observa en la indicación al margen al inicio de los "5 Misterios Eleusios" de Ibarra que, pese a que forma parte de la producción más reciente del compositor, conserva estos elementos (véase ejemplo No. 5).

Como la técnica procede de Europa, todos ellos quedan expuestos a una competencia internacional, tanto en términos de legitimidad como de mercado, en condiciones francamente desventajosas. Resulta difícil encontrar las obras grabadas de los compositores nacionales en comparación con la de, por ejemplo, John Cage o la de Stockhausen, por mencionar algunos dentro de la misma escuela. La realidad de un mercado internacional de tendencia colonialista en la cultura musical dominante nacional, permite evidenciar claramente una de las contradicciones más serias de la cultura metropolitana. Stockhausen, por ejemplo, "ha compuesto, hasta el año 1984, 85 obras, ha publicado más de 80 discos y cuatro libros: Texte Für Musik I, II, III, IV (1963-1977). Editorial Du Mont Schauberg, Colonia."(3). Cuando comparamos esta producción con la de cualquier compositor mexicano, incluso del período nacionalista, resulta obvio mencionar quien tiene el poder sobre los medios de producción y sobre el mercado. No existe ninguna forma de subvención que pueda suplantar o defender contra un mercado de esta magnitud. En este sentido, la producción nacional queda limitada al consumo interno en donde todavía deberá enfrentar el desafío de colacionar sus fuerzas con la de la producción musical de mercado.

La importación cultural constituye un proceso de dependencia comercial de un monopolio internacional. Sin embargo, conforme

(3) Jannubatt, Mya, "Stockhausen. Entrevista ...", p. 110.

esta importación ha ido creciendo, nos enfrentamos ahora a un proceso de dependencia cultural enmarcado en una producción musical a escala transnacional.

La tecnología

Gran parte de los problemas que debemos enfrentar, para comprender el desarrollo de la música de México en la segunda mitad del siglo XX, están vinculados con el concepto de la tecnología.

Debemos diferenciar, para efectos del análisis, entre el significado de una invención técnica, una tecnología y las relaciones sociales en donde opera esta última.

Una invención técnica tiene una significación social relativamente pequeña. Resulta ser un tipo de innovación sobre la que se puede proyectar, y con frecuencia se ha proyectado antes, una aplicación social. Sin embargo, cuando esta innovación se extrae de un orden social específico, o simplemente no tiene una aplicación práctica en la producción, podemos afirmar que se trata solamente de un invento técnico. El caso de la tecnología es sustancialmente distinto. Al respecto apunta Williams: "Sólo cuando es seleccionado/un invento técnico/para ser objeto de inversiones destinadas a la producción, y cuando es desarrollado conscientemente con fines sociales particulares —es decir, cuando pasa de ser un invento técnico a ser lo que propiamente puede llamarse una **tecnología** disponible—, empieza a adquirir su verdadera significación general." (1). Aclarada la diferencia, debemos decir que los procesos de inversión y desarrollo, a su vez, son promovidos o descartados en función de los límites y presiones de

(1) Williams, R., "Hacia el año 2000", p. 152.

un orden social establecido. Una tecnología es un proceso productivo que integra, no sólo los aspectos relacionados con la producción, sino también, los que se vinculan con la distribución. Esta, se determina por las relaciones sociales que facilitan u obstaculizan la distribución y el consumo. De lo anterior, podemos concluir que la innovación técnica se desarrolla al interior de las relaciones sociales y, sólo aquí, adquiere su condición de tecnología. Cuando se afirma que la televisión, por ejemplo, modificó la vida de los seres humanos, lo que se está negando implícitamente es que existe un interés y una intención humana en el desarrollo de las telecomunicaciones y en particular, de esta variante de consumo doméstico.

Como ya apuntamos, todas las innovaciones técnicas, esto es, la técnica dodecafónica y serial, la música aleatoria y la experimentación electroacústica, son importaciones que constituyen un proceso de dependencia cultural que, en los últimos cuarenta años, ha modificado sustancialmente la concepción tradicional de una cultura dominante nacional y ha dado paso a la noción de una cultura musical hegemónico-occidental de origen metropolitano. No apunto en este listado la experimentación instrumental, por considerar que, en algún sentido, representó una alternativa a la evolución tradicional de las técnicas importadas. Este tema será abordado más adelante. Antes, debemos examinar la práctica electroacústica.

El primer antecedente de esta música lo encontramos en la

fundación de un estudio de música electrónica en el Conservatorio, a finales de la década de los sesentas. Según Julio Estrada, "sin tener una instalación adecuada que permita realizar modificaciones sensibles al material grabado, como sucede con los equipos de música concreta." (2). Este es un típico ejemplo de una innovación técnica que se extrae de un país altamente desarrollado y se inserta en otro de crecimiento tecnológico muy inferior y en donde no están dadas las condiciones sociales para su distribución. esto es, que no existe el mercado que pudiera justificar una producción tecnológica. De ninguna manera pretendo insinuar una responsabilidad de la audiencia por el fracaso de esta aventura electroacústica. en todo caso, mi intención es demostrar lo incoherente de esta política cultural de dependencia que pretende, con la implantación de alguna técnica sofisticada, eliminar las profundas diferencias entre países ricos y pobres y justificar, ante las políticas estatales de progreso, crecimiento sostenido y modernización, que se posee un desarrollo comparable al de las naciones europeas. La producción de música electroacústica ha sido realmente escasa y no se puede afirmar que haya tenido un impacto en la cultura musical nacional. En este sentido, nos dice Julio Estrada: "Por lo que hace a la creación de música, el instrumental es hoy inexistente en México, siendo necesario llevar a cabo esas iniciativas en centros fuera del -

(2) Estrada, J., et al, "La música de México", tomo 5, p. 208

país. "(3). Como el mercado nacional no ha manifestado interés por esta práctica musical, podemos señalar que la experimentación se ha realizado en una franca condición de aislamiento y al margen de la producción cultural nacional.

(3) *Ibidem.*, p. 209.

La técnica instrumental

"La labor de búsqueda de nuevas posibilidades en los instrumentos tradicionales es uno de los propósitos que pueden con mayor facilidad llevarse a cabo en nuestro país, al trabajar con un instrumental que se encuentra razonablemente al alcance del compositor. Por oposición a las restricciones y limitación de la tecnología actual en México, y dependiente siempre de la imaginación y elaboración de compositores e intérpretes, este campo fértil puede convertirse, a largo plazo, en uno de los elementos característicos de la música mexicana, en la medida en la que ésta se interesa en los nuevos logros tecnológicos en la música actual a sabiendas de que no cuenta con el equipo para poderlos poner a prueba."(1). Bajo estas circunstancias, la experimentación fue desarrollándose a finales de la década de los setentas. Podemos decir que las nuevas técnicas consisten en el aumento de las posibilidades microtonales de los instrumentos, la duración y articulación del sonido, la modificación del timbre y la producción simultánea de sonidos en instrumentos que tradicionalmente sólo eran capaces de emitir una línea melódica. Intentaré ejemplificar cada una de estas áreas de expansión. En cuanto al aumento de posibilidades microtonales, encontramos que existen, sobre todo en la flauta, oboe y clarinete, digitaciones especiales para la producción de cuartos, octavos y dieciseisavos de tono que permiten variaciones minúsculas de una nota a través

(1) Estrada, J., et al, "La música de México", p. 200.

de una polidigitación específica. Relacionado con la duración y articulación, tal vez el ejemplo más característico sea el uso de la respiración circular que permite, en los instrumentos de aliento, prolongar indefinidamente un sonido. Con la intención de modificar el timbre, el recurso más utilizado ha sido el empleo de armónicos tanto en los alientos como en las cuerdas. Finalmente, los sonidos simultáneos, un recurso típico de los instrumentos de aliento, se refiere a la emisión de dos o más notas al mismo tiempo, ya sea solamente en el instrumento (multi-fónicos) o en la combinación de la voz y el instrumento.

Significativa resulta, también en esta tendencia, la vinculación entre el compositor y el intérprete. De hecho, estos últimos han participado ampliamente en la solución de dificultades técnicas. De los compositores que se han involucrado en esta corriente podemos mencionar a Mario Lavista, Alicia Urreta, Federico Ibarra, Manuel Enríquez, Julio Estrada y Lifchitz, entre otros. Por otra parte, debemos también señalar la participación de Marielena Arizpe y Guillermo Portillo en la flauta, Leonora Saavedra en el oboe, Margarita Castañón y Federico Bañuelos, como algunos de los destacados instrumentistas nacionales que han colaborado en el desarrollo y promoción de la técnica instrumental.

En mediados de la década de los ochentas, nos encontramos con una actividad importante en esta corriente. Existen conciertos de música nueva en donde, buena parte del programa, está dedicada a esta tendencia. Existen también publicaciones especiales relacionadas con esta música, como la edición de la revista Pauta

titulada "Nuevas Técnicas Instrumentales" de 1984 en donde se analizan las posibilidades y nuevos recursos de la flauta, el oboe, el contrabajo y la guitarra. Todo parecía pronosticar un crecimiento muy importante de esta técnica en México. A diferencia de las importaciones anteriores, la expansión instrumental presenta una cualidad adicional: no crea dependencia del exterior. Tal vez sea ésta, una de las razones por las que el desarrollo se ha detenido. Debemos considerar que una característica de las sociedades metropolitanas en los países pobres es, precisamente, su dependencia cultural. Sin embargo, tenemos que examinar otros factores. A finales de los ochentas la subvención, a los conciertos de música nueva, sufrió un fuerte deterioro. El público que participaba en estos conciertos, representa una minoría de élite. Solamente profesores y alumnos de la Escuela Nacional de Música y del Conservatorio del área de composición y algunos instrumentistas. Curiosamente, la posibilidad de una música instrumental, que podía representar una alternativa de independencia cultural, ha sido abandonada bajo la presión de las nuevas formaciones culturales hegemónicas transnacionales. La experiencia debe hacernos reflexionar. Hoy día, existe en México un punto de convergencia entre la clase dominante y las subordinadas en relación a la cultura musical hegemónico-occidental: su indiferencia.

Conclusiones

La música de México, es un mosaico policultural en donde el ejercicio musical dominante representa sólo una parte del panorama. De igual forma, la gama de las artes constituye una porción privilegiada dentro de las diferentes prácticas (medios de comunicación, lenguaje, etc.) que, en su conjunto, configuran un sistema signifiante. A su vez, éste debe ser considerado intrínseco a todo sistema social. Así, una historia social de la cultura musical puede ser conformada a partir de sus relaciones internas, con otras prácticas significantes y con el orden social general. La insistencia en vincular el fenómeno musical con el movimiento económico y político de que se trate, es pues, condición indispensable de cualquier orientación histórica significativa.

Cuestionar las relaciones de poder que se hallan inmersas en la música, no resulta sencillo. Un obstáculo importante que debemos enfrentar, al tratar de examinar la cultura musical dominante, es el uso de un lenguaje saturado de abstracciones que oscurece las relaciones y, sobre todo, los antagonismos al interior de esta disciplina. Un pretendido sentido de pluralidad y universalidad, por ejemplo, enmascara el complejo proceso de las relaciones que se establecen con la hegemonía musical occidental.

La historia de México a partir de la conquista, configura una amplia lista de imposiciones y resistencias culturales. Sin embargo, las relaciones, particularmente en el terreno internacional, se están modificando. La cultura dominante del periodo

nacionalista, de alguna manera, procura enfrentar el desafío de construir su música en base a un principio de identidad nacional, que en lo general se sustenta en la apropiación de las culturas subordinadas, y de lucha en contra de la imposición europea. Para la cultura musical dominante del período contemporáneo, paradójicamente, ya no se trata de enfrentar el conflicto occidental, hoy día, se pretende ser occidental.

B I B L I O G R A F I A

- ANDERSON, P., "Teoría Política e Historia. Un debate con E. P. Thompson", Tr. Eduardo Terrón, Siglo Veintiuno de España Editores, España, 1985.
- ARIZPE, M., et. al. "Nuevas Técnicas Instrumentales", Ed. Pauta, México, 1984.
- BARTOK, Béla, "Escritos sobre música popular", Siglo Veintiuno Editores, 1979.
- BERENDT, J., "El Jazz: de Nueva Orleáns al Jazz Rock", Fondo de Cultura Económica, col. Popular No. 39, México, 1986 (3a. ed.).
- BONVECHIO, Claudio, "El mito de la universidad", Siglo Veintiuno Editores, México, 1991.
- BOULEZ, P., "Puntos de referencia", Ed. Gedisa, Series Mediaciones No. 11, Barcelona España, 1981.
- BOURDIEU, Pierre, "Cosas Dichas", Ed. Gedisa S.A., Buenos Aires Argentina, 1988.
-----"Sociología y Cultura", Editorial Grijalbo, México D.F., 1990.
- BROUWER, Leo, "La Vanguardia en la Música cubana", en revista Pauta/Cuadernos de teoría y Crítica Musical, Vol. V, No. 17, 1986.
- BLACKBURN, Robin, "Ideología y Ciencias Sociales", Ed. Grijalbo, Col. Teoría y Realidad No. 14, Barcelona España, 1977.
- CARPENTIER, A., et al, "América Latina en su Música", Siglo Veintiuno Editores y UNESCO, México D.F., 1975.

- CASANOVA, J.**, "La Historia Social y los Historiadores", Ed. Crítica, Barcelona España, 1991.
- CASTELLANOS, P.**, "Manuel M. Ponce", Ed. UNAM. col. Textos de Humanidades No. 32, México, 1982.
- CONTRERAS, S.E.**, "Discografía comentada de Silvestre Revueltas", en revista Pauta/ Cuadernos de Teoría y Crítica Musical No. 24-28, Vol. VII, 1988.
- DUFRENNE, M.**, et al, "Corrientes de la investigación en las ciencias sociales", t. 3, Ed. Tecnos y UNESCO, España, 1982.
- ESTRADA, J.**, edit., "La música de México", tt. 4 y 5, Ed. UNAM, México, 1984.
- FONTANA, Josep.** "Historia: análisis del pasado y proyecto social", Ed. Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona España, 1982.
- FORKEL, J. N.**, "Juan Sebastián bach", Fondo de Cultura Económica, México, 1975 (3a. reimpresión).
- GARCIA, Morillo, R.**, "Carlos Chávez, vida y obra" , Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- GIMENEZ, Gilberto**, "La Cultura Popular: problemática y líneas de investigación", en revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas No. 3, Universidad de Colima, 1987.
- GUILLY, A.**, "Por todos los caminos/1.", Ed. Nueva Imagen, México, 1983.
- GRAMSCI, A.**, "oppressed and Oppressors", en "History", Cavalcanti et al, Telos Press, St. Louis, 1975.
- "Selectiones from the Prison Notebooks", Lawrence and Wishart, Londres, 1977.

- HOBBSBAMM, E.J.**, "Naciones y Nacionalismos desde 1780", Tr. Jordi Beltrán, Ed. crítica, Barcelona, 1991.
- JULIA, Díaz, S.** "Historia social/sociología histórica", Siglo veintiuno Editores, Barcelona España, 1989.
- KAYE, Harvey, J.**, Los Historiadores Marxistas Británicos. Un Análisis Introductorio", Ed. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1989.
- KRIS, E.**, "Psicoanálisis del Arte y del Artista", Ed. Paidós, serie Biblioteca del Hombre Contemporáneo No. 101, Buenos Aires Argentina, 1964 (2a. ed.)
- LOMBARDI, Satriani, L.M.**, "Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas", Ed. Nueva Imagen, México, 1988 (2a. ed.).
- LOPEZ, Moreno, R., et al.**, "Silvestre Revueltas", Fondo de Cultura Económica, Col. Testimonios del Fondo No. 32, México, 1975.
- MALMSTROM, D.**, "Introducción a la música mexicana del siglo XX", Fondo de Cultura Económica, Col. Breviarios No. 263, México, 1977.
- MARX, C., y ENGELS, F.**, "La ideología alemana", Ediciones de cultura Popular, México, 1978 (9a. reimpresión).
- MIER, G. R.**, "Educación musical en México: la crisis de la identidad", en revista zurda No. 3, Vol. I, 1988.
- MONSIVAIS, Carlos, et al.**, "Historia General de México", t. 4. El colegio de México, México, 1981 (la reimpresión).
- PAZ, Octavio**, "El Arco y la Lira", Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (6a. reimpresión).

- RAMOS, S.,** "Filosofía de la Vida artística", Ed. Espasa Calpe, México, 1984 (6a ed.).
- SANCHEZ, Vázquez, A.,** "Antología. Textos de estética y teoría del arte", Ed. UNAM, Col. Lecturas Universitarias No. 14, México, 1970.
- "Las Ideas Estéticas de Marx", Ed. Era, México, 1965.
- SIEGMEISTER, E.,** "Música y Sociedad", Siglo Veintiuno Editor, Col. Mínima No. 76, México, 1987 (2a ed.).
- SCHILLER, F.,** "La Educación Estética del Hombre", espasa Calpe, Argentina, 1941.
- TANNENBAUM, M.,** "Stockhausen: entrevista sobre ...", Ed. Turner, Madrid, 1985.
- THOMPSON, Edward, P.,** "Algunas Observaciones Sobre Clase y 'Falsa conciencia'", en revista Historia Social No. 10, Primavera-Verano 1991.
- "La formación histórica de la clase obrera", Tr. Angel Abad, L. I., Ed. Laia, Barcelona España, 1977.
- VASCONCELOS, José,** "Ulises Criollo", Fondo de cultura Económica, Col. Lecturas Mexicanas No. 11 y 12, México, 1983.
- VILLA, Aguilera, M.,** "¿A quién le interesa la democracia en México?", Ed. Coordinación de Humanidades UNAM y Miguel Angel Porrúa, México, 1998.
- WILLIAMS, Raymond,** "Cultura. sociología de la comunicación y del arte", Ediciones Pídots, Col. Comunicación NO. 4, barcelona España, 1981.

-----"Hacia el año 2000", Ed. Critica. Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona España, 1984.

-----"Los medios de comunicación social", Tr. Manuel Carbonell, Ed. Península, Barcelona España, 1971.

-----"Narcisismo y Literatura", tr. Pablo di Negro, Ed. Península, col. Homo Sociologicus No. 21, Barcelona España, 1980.

-----"The Uses of cultural Theory", en revista New Left Review, No. 158, 1984.

E J E M P L O S

Ejemplo No. 1

Rapsodia mexicana No. 2

Castellanos, P., "Manuel M. Ponce", Textos de Humanidades No. 32,
Ed. UNAM, p. 66.

Tema

Andante

First system of musical notation for the theme, marked *p* and *espress.*. It consists of two staves (treble and bass clef) with a 6/8 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass clef provides a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, ending with *etc.*. It continues the melody and accompaniment from the first system.

Third system of musical notation, marked *p* and *f*. It continues the melody and accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the melody and accompaniment.

Ponce: de Valentina, de *Canciones mexicanas*.

En Malmström, D., "Introducción a la música ...", 1977.

Ejemplo No. 2

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone
Tuba
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabajo

Bernal, Jiménez, M., "Concertino para Organo y Orquesta",
Ed. UNAM, México, 1984, pp. 6-7.

This is a page of a musical score for a concertino. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fa.), Cor (Cor.), Trumpet (Tra.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tbn.), Xilofón (Xil.), Arpa (Arp.), Organ (Org.), Piano (Pia.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violonchelo (Vcl.), and Contrabajo (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the piano part. A rehearsal mark with the number 11 is located at the top of the first staff. The bottom of the page contains the title and page number.

"Concertino para Organo y Orquesta"

123

E J E M P L O: 3

En Malmström, D., "Introducción a la música ...", 1977.

Lento (accel. e cresc. poco a poco)

pizz.

Contrabajos

Fagotes I y II

Bombo o Tambora

Chelos

Contrabajos

Revueltas: principio de Cuauhnáhuac. G. Schirmer Inc. Nueva York.

Lento EJEMPLO: 4 15 *Rit.*

The musical score is for a piece titled "EJEMPLO: 4" in a slow tempo (*Lento*). It features six staves: Fagot, Tambor indio, Violín I, Violín II, Chelo, and Contrabajo. The key signature has two flats and the time signature is 4/8. The Fagot part begins with a *p* dynamic and a *cantando* instruction. The Tambor indio part starts with a *pp* dynamic. The Violín I and II parts include *pp* dynamics and *sord.* markings. The Chelo part features *p dolce* and *pizz.* markings. The Contrabajo part starts with *pp* and includes *pizz.* and *Arco* markings. A box containing the number "15" and the instruction *Rit.* is placed above the Fagot staff, with a corresponding *Rit.* marking appearing at the end of each of the six staves.

Revueltas: de Ocho por radio. Southern Music Publishing Co., Inc. Nueva York.
 En Malmström, D., "Introducción a la música ...", 1977.

Pelacirimo, fuxiro I. Orplid II

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flautas (Flutes), Clarinetos (Clarinets), Saxofones (Saxophones), Trompas (Trumpets), Guitarras (Guitars), Violines (Violins), Violas (Violas), Cellos (Cellos), Contrabajos (Double Basses), and Percusión (Percussion). The score is marked with a duration of 90 seconds and a 5/4 time signature. It includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*, *f*), articulation, and performance instructions like 'con la...' and 'con la...'. The percussion part includes specific instructions for 'Lanaco' and 'gran Lanaco'. The score is divided into measures with bar lines and repeat signs.

• Repetir al número de veces necesario, hasta completar la duración señalada.
(en el sistema de los Altavoces)