

00467



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL CAMPO DE LA MÚSICA EN MÉXICO.
PRIMERAS APROXIMACIONES**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES

P R E S E N T A :

MARGARITA MUÑOZ RUBIO

Director de tesis: Carlos Gallegos Elías



2004



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 esta 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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a utilizar en forma de préstamo e depósito contenido de mis libros e impresos.

NOMBRE: Margarita Muñoz Rubio

FECHA: 18 febrero 2004

FIRMA: Margarita Muñoz Rubio

a **Julieta Rubio**
In memoriam

a Jerónimo Muñoz

Reconocimientos

A los MAESTROS, más allá de los grados académicos.

Carmen Solórzano

Carlos Gallegos

Lourdes Quintanilla.

A mis compañeros de Seminario

Citlali, Gerardo y Enrique, por su paciencia, atención, y humor, tres indispensables en la construcción del conocimiento.

A todos los que me brindaron su apoyo

A Javier López, por la lectura atenta de este trabajo y sus pertinentes observaciones

A Guadalupe Torres, que hizo milagros con mi anticuada computadora.

A lo sinodales, Rolando Pérez, Gilda Waldman y Alfredo Andrade, por la lectura de este trabajo.

A la maestra Aurora Loyo.

Agradecimientos

A los amigos

A Alfredo Noguez.

A Giorgio Papadakis.

A Enrique González Phillips, músico que comparte conmigo no sólo la pasión por la música de cámara sino también, por las ideas.

A Julio, por el reencuentro (y por Max Weber)

A Roberto, Irene, Alejandro Victoria, Katia, Elías, Carlos, Víctor, amigos de la Nacional de Música de la UNAM con quienes he compartido, además de luchas, proyectos y camaradería, también, largas horas de reflexión sobre la música.

A Leticia Regús, por el piano y su valentía.

A Guillermo y Sandra por el reencuentro y su amistosa presencia.

A Emma, por haber cantado.

A Carlitos, por la silenciosa plasticidad de su compañía.

Otros agradecimientos

A Silvia, por su ternura.

A Andrés Acosta, por las largas conversaciones.

A Luis Alfonso, ...*in spite of everything...I'm gonna miss you,*

A Juan Carlos (Karola) "fue bonito...mientras duro."

A Chema, por las interminables descripciones y el ejercicio de la metáfora.

A Greta.....

A Miguel OSO, por lo real, lo simbólico y lo imaginario (atravesando un eje vial).

A la Brizi, por la solidaridad incondicional.

A Javier Amado, por la aceptación.

A Juan Pablo, por el cariño indecible.

A Alfonso, por el *objeto*, por el *deseo* (y por el sujeto, verbo y complemento).

A Andrea por su constancia amorosa

Indice

Introducción	1
Capítulo I La Música en el mundo social	5
La música como fenómeno sonoro	
La relación tripartita	
El problema de los verbos	
Medios de producción cultural	
La repetibilidad de la música	
La música en el mundo contemporáneo	
La música como mercancía	
Recapitulación	
Capítulo II Filosofía de la Música	25
Recapitulación	
Capítulo III Notas sobre el campo	45
Campo y objeto en juego	
Estructura	
Capital	
Capital Específico	
Agente	
<i>Habitus</i>	
Posición dentro del campo	
Trayectoria	
Capítulo IV El objeto en juego en el campo de la música	61
El objeto en juego en el campo de la música	
El músico como intelectual	

La música como concepción del mundo	
Mozart, un ejemplo del músico intelectual	
La música como representación	
Stretto	
Capítulo V El campo de la Música en México	82
Variables Nacionales	
Tres Siglos de Colonización	
El siglo XIX	
El siglo XX	
Capítulo VI	108
Estructura del campo de la música en el período de los gobiernos de la Revolución (1920-1940)	
Las expresiones musicales de las Bellas Artes	
La industria cultural	
Estructura del campo de la música	
Elementos comunes	
La música de los pueblos originarios	
Agentes, capitales y estructura del campo de la música en México	
Postludio	
Conclusiones Finales	130
Bibliografía	134

*If music be the food of love,
Sing on...*

William Shakespeare

*Creí que éramos iguales,
a según la Constitución,
la sociedad sin clases la creí,
pero ya veo que no.*

*Gabilondo Soler
Cri.Cri.*

PRESENTACIÓN

El siglo XX podría ser analizado y comprendido a partir de las expresiones musicales que a lo largo de cien años *sonaron* en el mundo social.

En esos cien años se generaron nuevos medios de creación y difusión de la música, nuevas expresiones musicales, diversas formas de consumo musical. Se incrementaron y diversificaron los públicos, se amplió la cobertura de la educación musical, se desarrolló la investigación de la pedagogía musical, la musicología y la etnomusicología. Se utilizó música en la propaganda comercial y política, en nuevos ritos sociales y para apoyar nuevas expresiones de la imagen en el cine y la televisión. A lo largo de ese siglo la música estuvo presente en el mundo social como siempre lo había estado pero, paradójicamente, como nunca antes lo había estado.

En las dos últimas décadas las múltiples transformaciones del ámbito de la música: de la producción y difusión de la diversidad de expresiones musicales, del crecimiento de la industria cultural y la preponderancia social de sus producciones, así como la modificación de las políticas educativas y culturales, la reducción de los espacios de difusión de la música de la tradición de las Bellas Artes, la jerarquización de los estilos, géneros y formas musicales, entre otras, han colocado al músico ante nuevas circunstancias sociales para el ejercicio de su oficio o profesión, el cual lleva a cabo en circunstancias sociales que no siempre comprende.

En las escuelas de música el lenguaje que significaba la interpretación o ejecución de la música también se ha transformado. Hasta hace unos años se hablaba de la capacidad del músico para comunicar emociones, ahora se habla de ellos como músicos de "alta calidad y competitividad".

Al mismo tiempo, los públicos se enfrentan a una avalancha de productos musicales ante las cuales tiene que optar, desde una gran variedad de circunstancias sociales, como si para ellos el consumo musical solo implicara la acción en si misma y pudieran de manera constante y desenfadada significar la música.

En síntesis, en el mundo social los músicos se enfrentan a múltiples interrogantes: tales como: conocer cuál es el papel que juega el músico y la música en el mundo contemporáneo, identificarse como artista creador o “entretenedor” (o como ambos, según las circunstancias), entender si tienen la capacidad de decisión sobre la música que crean e interpretan, comprender de qué manera se relacionan las diferentes músicas y cómo se establecen las jerarquías musicales, entre otras muchas. El público no está exento de interrogantes: acerca de su papel ante la música o sobre los argumentos para definir el gusto y el consumo.

Estas reflexiones tienen su origen, indudablemente, en la experiencia personal de ser músico. A pesar de la riqueza que implica el conocimiento del ámbito de la música desde dentro, los elementos de la música y la experiencia que de ella se tenga como músico ofrecen algunas herramientas de análisis pero no suficientes para comprender la *existencia* de la música en el mundo social. Esta visión puede constreñir la perspectiva de análisis a lo auto referencial, a explicaciones mecánicas, o a problematizaciones falsamente fundamentadas.

Sí la explicación del lenguaje musical necesariamente pasa por los conocimientos musicales, la explicación social de la música que yo buscaba tenía que elaborarse con herramientas del pensamiento de las ciencias sociales. Así, este trabajo tiene una motivación personal, entender y entenderme, pero el objetivo de vincular elementos del ámbito de las ciencias sociales con los de la música para comprender las relaciones entre creación y prácticas musicales y el mundo social donde suceden.

Explicar la *existencia* de la música en el mundo social requería de una teoría y una metodología acorde a las necesidades y complejidades del tema. La investigación inició en la búsqueda de concepciones que pudieran servir para este propósito. El encuentro con las herramientas teórico metodológicas de la *teoría de los campos* de Bourdieu que caracterizan al mundo social y desvelan las relaciones dentro de los ámbitos de especialización y las que estos establecen con el mundo social, me permitieron concebir de manera concreta el estudio social de la música. Al mismo tiempo, me dieron la posibilidad de conceptualizar al ámbito de la música en su historicidad universal y en su especificidad nacional, de conceptualizar las relaciones que se establecen en el ámbito de especialización de la música, y también, de acotar el objeto de estudio al caso de la música en México. Las ideas de otros autores, en específico las de Gramsci y Williams, me sirvieron para explicar aspectos puntuales del tema.

La investigación de la música y sus relaciones con el mundo social requería de la perspectiva histórica universal y nacional del ámbito de la música y también de aspectos de la historia social y cultural, otra vez, universal y nacional. Así, consulté las ideas de varios autores sobre estos temas que sin duda, enriquecieron la investigación.

La comprensión de la música en su *existencia* social hubiera sido parcial de no haber abordado el tema sobre sus significados, por ello, decidí incluir una somera revisión histórica de las ideas que la cultura occidental ha elaborado sobre los significados de la música.

A continuación hago una breve reseña de los temas de cada uno de los capítulos que describe la lógica interna de esta investigación. El objetivo del primer capítulo es explicar la *existencia* de la música desde los elementos de los ámbitos que la constituyen: el *natural* y el *social*. En el segundo capítulo hago una sucinta revisión de algunas de las ideas que la cultura occidental ha pensado acerca de la música.

En el tercero hago una pormenorización de las herramientas teórico metodológicas de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu la cual utilizo para analizar el ámbito de la música. A partir del cuarto capítulo inicio el análisis del *campo* de la música. El tema principal de este capítulo se refiere al *objeto en juego* en el *campo* de la música y, ligado a él, mi interpretación de las *expresiones musicales* como *representaciones*. En los dos últimos capítulos abordo el tema específico del *campo* de la música en México, en el quinto, su génesis e historia y en el sexto, el análisis de lo que considero la consolidación de su autonomización así como su *estructura y agentes e instituciones* que en él participan.

Considero mi investigación como un ensayo interpretativo del campo de la música en México a partir de las herramientas teórico metodológicas, principalmente de Pierre Bourdieu. Un ensayo que se inspira en el pensamiento relacional de Max Weber quien en un análisis[♦] que desborda erudición y conocimiento de la música, muestra las posibilidades y alcances del análisis social para explicar la creación sonora.

He elaborado esta investigación de tesis con el deseo de aportar nuevos elementos para el debate sobre las relaciones entre la música y el mundo social. En este sentido espero que su lectura sea de interés y utilidad igualmente para músicos e investigadores de las ciencias sociales.

[♦] Weber, Max, *Fundamentos Racionales y Sociológicos de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 1118-1183.

I. LA MÚSICA

El capítulo inicial tiene el objetivo de explicar la música desde lo que me parece son los ámbitos que la constituyen y que a lo largo de su historia han estado íntimamente relacionados, me refiero a los ámbitos *natural* y *social*. Por ámbito natural entiendo, la serie de elementos o fenómenos acústicos que le dan su existencia sonora. Por ámbito social, el conjunto de relaciones entre grupos de individuos en que la música se crea y se escucha. Para lograr el objetivo que propongo es necesario abordar varios temas y dar una explicación sucinta de cada uno de ellos.

La música como fenómeno sonoro

De manera breve se puede definir el fenómeno sonoro como aquel que existe en la dimensión espacio temporal, que es producido por las vibraciones de los cuerpos y transmitido por el aire. El fenómeno sonoro *existe* mientras las vibraciones ocurren y, por lo tanto, es inasible, incorpóreo, intangible e instantáneo. En el mundo natural existen diversos tipos de sonidos como el del trueno o de la lluvia. Los animales emiten sonidos que generan en distintas partes de su anatomía. La especie humana, que también cuenta con aparatos fonador y receptor de sonidos, en un largo proceso, donde intervinieron además de los aparatos mencionados la psique y sus capacidades de creación y externalización, pudo desarrollar una organización de otro sonido propio: el lenguaje ¹

¹ Thomas Hobbes en el *Leviatan* comenta que una de las invenciones más “nobles y provechosas [del hombre] fue la del lenguaje, que se basa en nombres y apelaciones, y en las conexiones entre ellos.” También señala la importancia del lenguaje para el registro del pensamiento, de la memoria, de la meditación así como de la significación. Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 22-31. Otras ideas importantes sobre el lenguaje en Saussure, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*. Ediciones Fontamara, México, 1998.

El fenómeno sonoro que se conoce como *música* también es el resultado de las vibraciones de cuerpos sonoros y es, al igual que el habla humana, un lenguaje. Es decir, una organización de sonidos que expresan significados. En el capítulo segundo abordaré el tema de los usos y significados de la música.

Si bien el *fenómeno sonoro* de la *música* se podría caracterizar como propio del mundo *natural*, la especie humana realiza un proceso creativo al *imaginar* sonidos cuya producción ocurra *fuera* de su propio cuerpo. La *objetivación* de su *imaginación sonora* le es posible debido a sus capacidades creativas e intelectuales y se concreta en el *lenguaje* y los *instrumentos musicales*.

A lo largo de sus historias las diferentes culturas han dotado a los sonidos de cierta racionalidad, es decir, de una organización con leyes y normas. Los sonidos han sido organizados con respecto a sí mismos (lenguaje musical) y en relación con la capacidad de producción sonora de los instrumentos musicales. De igual manera han concebido las reglas para la construcción de instrumentos, sus diferentes agrupaciones y las distintas convenciones para la producción sonora.²

La relación tripartita

Lo que se conoce como *música* es el discurso musical emitido por los instrumentos musicales. Dicho de otra manera, el sonar los instrumentos musicales, mediante un lenguaje musical, produce un discurso al que se le llama *música*.

² Un amplio análisis comparativo de los procesos de racionalización del fenómeno sonoro de la música se encuentra en el ensayo de Weber, Max, *Los fundamentos Racionales y Sociológicos de la Música*, Fondo de Cultura Económica, España, 2002, pp. 1118-1183.

Los individuos que poseen las habilidades, conocimientos, oficio o intuición para hacer *sonar* al instrumento musical y organizar el material sonoro, o sea, producir *música*, se conocen como *músicos*.

El músico es también *escucha*, es decir, al mismo tiempo que produce la música se escucha a sí mismo, en este sentido es productor creativo y receptor; la propia acción de escucharse le da la posibilidad de transformar o modificar la producción sonora. La música es también escuchada por otros individuos, que no necesariamente la pueden producir, a este grupo lo llamo *escuchas*

La música es una manifestación de la creatividad, una manifestación simbólica y expresión de la cultura de los grupos sociales. A diferencia de la poesía, la literatura o la pintura que se objetivan en productos asibles, tangibles, y corpóreos; la *música*, sólo *existe* en la dimensión del tiempo y del espacio y para *ser* requiere, irremediamente, de un *músico*. Pero la música es una creación social en el sentido que ya habíamos señalado anteriormente de que son los grupos sociales, en las diferentes culturas, los que en procesos creativos y de racionalización organizan y le dan significación a la *música*.

En esta misma lógica podemos decir que la música *existe* cuando los grupos sociales la *crean* y la *escuchan*, dicho de otra manera, la *música existe* cuando los seres humanos, individual o colectivamente, crean y escuchan música.

Entonces, la existencia de la música es posible cuando se da la conjunción, en una misma *dimensión espacio temporal*, de tres elementos:

- El fenómeno musical y su productor, ya sea interprete o compositor: el *músico*
- El *todo* del material sonoro: la *música*
- Los individuos que perciben la *música*: el *escucha*

Así, se establece una *relación tripartita* entre el material sonoro, su productor y su receptor, en otras palabras, la música existe en la relación entre el *músico*, la *música* y el *escucha*. En la aproximación sociológica que pretendo realizar en este trabajo los elementos de la conceptualización sobre *música* son los integrantes de la *relación tripartita*.

En resumen, según este acercamiento, la música *existe* en espacios sociales, en la relación social que establecen los individuos para la organización social y significación del fenómeno sonoro a partir del vínculo social entre el *material sonoro*, *músicos* y *escuchas*. En la *relación tripartita* “suceden” la *creación*, o la recreación musical, si se trata de música escrita, y también la *práctica musical*. La *creación* es la organización individual, o colectiva, del lenguaje musical. La *práctica musical* incluye las formas, situaciones, participantes y significaciones que le asigna al material sonoro los propios implicados.³

El problema de los verbos

Una vez establecido el concepto de la *relación tripartita* es necesario hacer algunas precisiones sobre los verbos que denotan la *acción* de producir la música, es decir, la que lleva a cabo el músico al hacer *sonar* su instrumento y *producir* música. ¿Cómo denotar estas dos acciones mediante un solo verbo? En el idioma castellano, utilizamos los siguientes verbos para denotar las dos acciones referidas: tocar, ejecutar, interpretar.⁴

¿Se podría usar, como coloquialmente se hace, el verbo *tocar*? Si se dice “los músicos tocaron” se entiende que lo hicieron ante escuchas y que produjeron un fenómeno

³ Los estudiosos de la música Stockmann, Doris y Molino, Jean, han elaborado conceptualizaciones sobre la relación tripartita, desde la perspectiva de la comunicación y la semiótica. A diferencia de estos autores, la conceptualización que propongo, si bien es coincidente, tiene como marco conceptual una perspectiva sociológica.

⁴ Cabe mencionar que en inglés, francés y alemán los verbos utilizados para denotar estas dos acciones son *play*, *jouer*, *spielen*, respectivamente que es su traducción al castellano significa *jugar*. La relevancia de esta aclaración se entenderá más adelante en el texto sobretodo por el uso del verbo en inglés.

sonoro, que conocemos como música, mediante sus instrumentos, Existe también el verbo interpretar: “los músicos interpretaron”, esta expresión también denota la acción referida pero subordinada a las habilidades de sus productores, a la manera en que se produjo la música, es decir, tiene una connotación valorativa. Ejecutar, como interpretar, resaltan los juicios valorativos sobre las habilidades de los músicos.

En la actualidad, hace mas o menos cien años, existen medios, electrónicos o mecánicos, que también producen, en el tiempo y espacio, el fenómeno sonoro y el *todo* de la música como los radios, los reproductores de discos y más recientemente, en las últimas dos décadas del siglo XX, las computadoras y la red *internet*. Sin embargo no nos referimos a la producción de música que éstos llevan a cabo como *interpretación* o *ejecución* por la señalada connotación valorativa pero si se dice coloquialmente que un aparato de sonido “toca” música. Para evitar confusiones y darle homogeneidad al lenguaje utilizado en este texto cuando hable del fenómeno sonoro y de sus productores, sean éstos medios humanos, mecánicos o electrónicos, utilizaré el verbo *tocar* ya que ambos están en la capacidad de realizar la acción de *tocar* música.⁵

Medios de producción cultural

En el apartado anterior mencioné los *medios* usados para *tocar* música. Me parece importante hacer un breve análisis que permita aclarar que se entiende por *medios* y posteriormente que permita establecer las relaciones entre éstos y los grupos sociales. Para abordar este tema he adoptado la perspectiva analítica de Raymond Williams

⁵ Los reproductores electrónicos de música tienen la palabra del idioma ingles *play* como indicación para dar inicio a la reproducción de la música. Recientemente en los aparatos de sonido y las computadoras la palabra *play* ha sido sustituida por un signo.

acerca de los *medios materiales de producción cultural*. Me parece esencial la conceptualización de la cual Williams parte:

Hemos estado analizando las instituciones y las formaciones sociales de producción cultural, en sus diversas formas manifiestas. Sin embargo, es evidente que existe otro tipo de historia social de la producción cultural, en un sentido más general, que resulta fundamental para elaborar su sociología. La invención y el desarrollo de los medios materiales de producción cultural constituyen un capítulo destacable de la historia humana.⁶

Para Williams, la producción cultural tiene una historia que se puede trazar a partir de los *medios materiales* con los cuales se llevo a cabo. Según mi interpretación, Williams propone que la historia de los *medios materiales de producción cultural*, forman parte de la historia de los medios de producción que utilizan los grupos humanos. Continúa Williams:

Sin embargo, su importancia es generalmente subestimada en comparación con la invención y el desarrollo de las que son percibidas más fácilmente como formas de producción material, en la comida, las herramientas, el refugio y los servicios. En efecto, una oposición ideológica usual señala esta última área como material en contraste con lo cultural o, en términos más corrientes, lo artístico o lo espiritual.⁷

En otras palabras, el autor intenta desmitificar la concepción tradicional acerca de la producción cultural como producción “ajena” a los procesos de producción material y establecer los vínculos entre *producción material* y *cultural* dentro de *relaciones* entre grupos en los espacios sociales

Así, Williams señala la importancia teórica-metodológica de incluir en *el análisis sociológico de la cultura* la vinculación entre lo *material* y lo *cultural*:

...sean cuales fueren los objetivos culturales a los que pueda servir, [la práctica cultural] sus medios de producción son indiscutiblemente materiales. En efecto, en lugar de comenzar a partir, del engañoso contraste entre lo “material” y lo “cultural”, debemos definir dos áreas de análisis: en primer lugar, las relaciones entre los medios materiales y *las formas sociales en la que*

⁶ Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1981, p. 81.

⁷ *ibid*, p. 81.

se utilizan y, en segundo lugar, las relaciones entre estos medios materiales y formas sociales y las formas artísticas.⁸

Los señalamientos de Williams me parecen fundamentales para este trabajo ya que es a partir de ellos que se puede establecer, en primer lugar, una historicidad de los medios materiales de producción musical; en segundo lugar, su diferenciación y por último, las relaciones que existen en el mundo contemporáneo entre los múltiples *medios de producción musical*; todo lo cual, finalmente, ayuda a comprender la producción y recepción social de la música.

Para llevar a cabo el análisis de los medios materiales de producción cultural, Williams distingue dos clases. La primera clase se refiere a los *medios humanos*: “Los que utilizan medios materiales que dependen total o fundamentalmente de los recursos físicos inherentes o constituidos.”⁹

En el caso de la música los recursos físicos incluyen los aparatos fonador y auditivo y las habilidades psico motrices y sensibles para utilizar la voz o partes del cuerpo como instrumentos musicales. La segunda clase se refiere a los *medios no humanos*: “Que dependen total o fundamentalmente del uso o la transformación de objetos y fuerza materiales no humanos.”¹⁰

Es decir, aquellos contruidos por los grupos sociales y que requieren de la transformación de materiales en instrumentos capaces de producir sonidos: los instrumentos musicales. Cabe aclarar que esta segunda clase incorpora los recursos inherentes al ser humano mencionados en el párrafo anterior. La segunda clase de medios es, al mismo tiempo, indicativa de las relaciones sociales en que se crean los

⁸ *ibid.*, p. 82.

⁹ *ibid.*, p. 82.

¹⁰ *ibid.*, p. 82.

instrumentos musicales y proporciona elementos para el análisis del desarrollo de los medios de producción, de la tecnología, y las circunstancias sociales en que se utilizan. La propuesta teórico-metodológica de Williams es útil para el análisis de las *prácticas culturales* en el ámbito de la *producción cultural* de la *música* ya que permite explicar el desarrollo tanto de los *sistemas de significación* así como también la aparición de *nuevas prácticas*.

A partir de la puntualización sobre los *medios materiales de producción cultural* Williams propone la siguiente distinción acerca de los *objetos* creados para llevarla a cabo y que adquieren significación dentro de los grupos sociales que los producen:

- 1) La combinación del uso de objetos externos, con el uso de recursos físicos inherentes: mascararas y disfraces usados en la danza y en la representación dramática.
- 2) El desarrollo de instrumentos para nuevos tipos de representación e interpretación: instrumentos musicales.
- 3) La selección, transformación y producción de *objetos separables*, que adquieren una significación cultural: materiales para la pintura y la escultura.
- 4) El desarrollo de *sistemas materiales separables de significación*, creados para la significación cultural: la escritura o notación musical.
- 5) El desarrollo de *complejos sistemas técnicos de amplificación, propagación y reproducción*, que posibilitan *nuevas* formas de presentación de los tipos precedentes, así como *nuevos* tipos de *prácticas* con la incorporación de los recursos humanos y no humanos: instrumentos electrónicos y de amplificación de la música.¹¹

¹¹ *ibid.*, p. 84-85.

instrumentos musicales y proporciona elementos para el análisis del desarrollo de los medios de producción, de la tecnología, y las circunstancias sociales en que se utilizan. La propuesta teórico-metodológica de Williams es útil para el análisis de las *prácticas culturales* en el ámbito de la *producción cultural* de la *música* ya que permite explicar el desarrollo tanto de los *sistemas de significación* así como también la aparición de *nuevas prácticas*.

A partir de la puntualización sobre los *medios materiales* de *producción cultural* Williams propone la siguiente distinción acerca de los *objetos* creados para llevarla a cabo y que adquieren significación dentro de los grupos sociales que los producen:

- 1) La combinación del uso de objetos externos, con el uso de recursos físicos inherentes: mascararas y disfraces usados en la danza y en la representación dramática.
- 2) El desarrollo de instrumentos para nuevos tipos de representación e interpretación: instrumentos musicales.
- 3) La selección, transformación y producción de *objetos separables*, que adquieren una significación cultural: materiales para la pintura y la escultura.
- 4) El desarrollo de *sistemas materiales separables de significación*, creados para la significación cultural: la escritura o notación musical.
- 5) El desarrollo de *complejos sistemas técnicos de amplificación, propagación y reproducción*, que posibilitan *nuevas* formas de presentación de los tipos precedentes, así como *nuevos tipos de prácticas* con la incorporación de los recursos humanos y no humanos: instrumentos electrónicos y de amplificación de la música.¹¹

¹¹ *Ibid.*, p. 84-85.

En relación con la producción cultural de la *música*, del punto número dos es evidente que los *objetos separables de significación* han sido los *instrumentos musicales*. En el punto número tres se puede mencionar la escritura o notación musical y la partitura. El punto tres, que se refiere a los *complejos sistemas de amplificación, propagación y reproducción*, es la clasificación que requiere más explicación y análisis.

De los sistemas propuestos por Williams, según mi interpretación, en el ámbito de la música los *sistemas técnicos de amplificación, propagación y reproducción* se objetivarían en instrumentos que derivan de una misma lógica acerca de cómo *se toca* la música en el mundo social. Propongo la siguiente clasificación en cuatro niveles o subsistemas: de *producción, reproducción, amplificación y difusión*.

Es preciso hacer una descripción de los subsistemas mencionados para comprenderlos desde la circunstancia histórica de su creación, su constitución física y su uso social

La repetibilidad de la música

Para presentar de manera clara los *objetos* que integran los cuatro subsistemas mencionados en el apartado anterior, es menester precisar que dichos *objetos* son producto de procesos de racionalización dentro de una cultura y una etapa histórica y que entre ellos mantienen relaciones vinculatorias e incluso de interdependencia. Esos *objetos* fueron creados bajo la lógica de la sociedad industrial que se consolida durante el siglo XIX. En este período las rutinas de la vida social exacerbaban el potencial de la repetición a lo que he llamado *repetibilidad*. En el trabajo y en las prácticas de la vida cotidiana la *repetibilidad* se manifiesta en gestos, movimientos y procedimientos del trabajo industrial así como en los de la ordenación de hábitos y costumbres.

La *repetibilidad* se torna una característica *constituyente* de la vida en la sociedad industrial. El intento de expresarla en la *producción cultural de música* tiene como resultado la creación de *objetos* que hacen posible, primero, la *grabación* de música y después, su *repetición*. Por medio de estos *objetos* se logra “encapsular” o “atrapar” la música. Es decir, la música queda grabada para *volverse* a *tocar* un indeterminado número de veces.

Desde mi perspectiva, la condición de *irrepetibilidad* de *tocar* música, basada en la *relación tripartita* se traslada a la condición de *repetibilidad* basada en la relación de dos objetos: *objeto música grabada/objeto reproductor de música grabada*

Dicho de otra manera, la lógica de la investigación y desarrollo de tecnología capaz de *grabar* música para su posterior *repetición* (*volver a tocarla*) significa una *ruptura* con la experiencia de *tocar* música.

Hasta ese momento, esa experiencia de la historia vivida en su *irrepetibilidad* se transforma hacia la concepción y práctica social de la posibilidad de *repetibilidad* de la música. El siguiente paralelismo explica la transformación cultural que se llevó a cabo en la forma de *tocar* música:

Música	Objeto música grabada (OMG)
Músico	Objeto reproductor de música grabada (ORMG)

Ambas maneras de *tocar* música necesitan de fuentes de energía: en el caso de los medios tradicionales (músico-música) la energía que da lugar al fenómeno es la *inherente* a los seres humanos, en el caso de la relación entre *objeto música grabada* (MG) y *objeto reproductor de música grabada* (ORMG) se necesita una base de energía eléctrica. El uso de ambas fuentes de energía da como resultado un fenómeno sonoro.

Una vez aclarada la existencia de la relación entre OMG y ORMG, se puede retomar la descripción general de los cuatro subsistemas para la creación de música:

- 1) *Subsistema productor de instrumentos musicales electrónicos*: instrumentos con una base de energía eléctrica para la producción sonora (guitarras, teclados)
Instrumentos técnicos para la grabación: la grabación entendida también como un proceso de creación de productos musicales.
- 2) *Subsistemas de reproducción*. Los objetos *música grabada* (MG) son discos o cintas, los *objetos reproductores* de MG son los tocadiscos o tocacintas. En los últimos dos lustros del siglo XX también las computadoras incorporan *reproductores* de música ya sea en el formato de disco compacto o a través de la red *internet*.
- 3) *Subsistemas de amplificación* *Objetos para la amplificación* de música: pueden acrecentar el volumen, en diferentes grados y alcance para espacios abiertos y/o cerrados, tanto de instrumentos acústico, incluyendo la voz humana, como de instrumentos electrónicos. Operan con una base de energía eléctrica
- 4) *Subsistemas de difusión*: radio, televisión, red *internet*. Tienen una base de energía eléctrica y su alcance en la dimensión espacio temporal es masiva en lo nacional e internacional.

Es claro que los sistemas de *producción, reproducción, ampliación y difusión* de la música “asimilaron”: *los medios humanos* (la voz, las capacidades psico-motoras, sensibles y de significación) *los no humanos* (instrumentos musicales acústicos) y los *objetos y sistemas de significación separables* (lenguajes musicales y el sistema de notación musical)

La distinción de los niveles de los *subsistemas* es útil para comprender algunos de los medios de producción musical del mundo contemporáneo. Al inicio del capítulo,

había definido la existencia de la música en la dimensión espacio temporal y por la interacción de los participantes en lo que llamo relación *tripartita*. Los nuevos medios de producción musical tienen nuevas capacidades precisamente en cuanto a la ubicuidad y en *cómo se toca la música*. En este sentido la pregunta que quiero formular se refiere a la relación que establecen en el mundo social los *nuevos medios de producción musical* con la *dimensión espacio temporal* y la *relación tripartita*.

Como primer punto es útil mencionar algunas precisiones sobre el proceso mediante el cual se *encapsula* o *graba* la música, es decir, del primer subsistema de la producción de la música.

Durante la grabación de la música el *escucha*, generalmente, **no** está presente. En su lugar hay una serie de *expertos* en grabación (ingenieros y productores)¹² cuya función es técnica pero también puede incluir juicios de valor sobre la “interpretación” de la música. El músico enfrenta una serie de variables como las *capacidades* de los ingenieros y del equipo o las horas destinadas a la grabación que permiten o **no**, que el músico *toque* el *todo* de la música, como lo haría en la situación de la conjunción espacio temporal en la *relación tripartita*. De este escenario es importante resaltar el hecho de que la *producción* de música en la sesión de grabación modifica la *relación tripartita*. Como segundo punto, la música grabada *rompe* con la *relación tripartita* en la dimensión *espacio temporal* ya que la música grabada se reproduce **sin** la presencia *física* del músico; sin embargo el músico está “presente” y “toca” *en* el momento de la *reproducción* de la grabación. Esta condición genera ambivalencia sobre la relación con el músico y con el *todo* de la música al estar presentes **sin** estarlo. La actividad del

¹² Los nuevos medios de producción de música han creado una capa social de expertos en grabación. La aparición de nuevos “oficios” es un tema abordado por Gramsci en *Los Intelectuales y la Organización de la Cultura*, Juan Pablos Editores, 1997, pp. 16-18.

músico con el material sonoro en el momento de reproducción de la grabación es, además, siempre en el *mismo sentido* ya que la forma de *tocar* será, irremediablemente, siempre la misma, es decir, la música grabada *tocará* siempre de la misma manera, cuestión imposible de ocurrir en la relación tripartita tradicional.

En tercer lugar, hasta la aparición de la *música grabada*, la *relación tripartita* estaba condicionada a *espacios y tiempos*, aquí y ahora específicos, incluso, a condiciones acústicas determinadas, en condiciones sociales también específicas.

La música grabada ha permitido la *reproducción* de la música fuera de esas determinaciones ya que puede ser *tocada*, en cualquier espacio social y en cualquier dimensión *espacio temporal*.

En cuarto lugar, la *música grabada* permite aumentar la capacidad sonora de los instrumentos musicales y de la voz humana al ampliar el rango de reproducción por encima de las capacidades inherentes a los *recursos humanos y no humanos* de los instrumentos acústicos.

Como quinto punto y ligado al anterior la *ampliación* de la capacidad de *difusión* a través de los *medios masivos* como la radio, la televisión y ahora la red *internet*, aumenta de manera multitudinaria el número de *escuchas*, ya sea de forma simultánea o esparcida en innumerables aquí y ahora.

Las puntualizaciones anteriores basadas en la *historicidad* general de los medios de *producción de la música* y de la *práctica musical* pudieran servir para hacer análisis de casos específicos de su desarrollo en contextos sociales determinados. Los subsistemas de producción, reproducción, amplificación y difusión de la música coexisten con los medios tradicionales e incluso, como ya se dijo, los incorporan. Esta realidad plantea paradojas en la creación y prácticas musicales que si bien pueden ser resignificadas por los músicos y los escuchas, merecen un amplio análisis. Paradoja como la *presencia*

ausencia del músico o la *repetibilidad novedosa* del todo de la obra. De igual manera implican nuevos sentidos o significados para el músico y su relación con el *todo* de la obra y con el escucha y de este último con el músico y el *todo* de la obra. Para Williams:

...los efectos sociales de los nuevos medios de producción cultural se observan en la relación de creador y su obra y en la presencia social de los bienes o expresiones culturales. “Lo que se había logrado técnica y socialmente no sólo era la ampliación de la distribución, sino también la movilidad inherente de los objetos culturales, de importancia crucial para las relaciones regulares de mercado. Con esta diversidad, distribución ampliada y movilidad, advinieron nuevas formas y oportunidades de independencia cultural y artística; o por decirlo más exactamente, las formas de dependencia directa, dentro de la reproducción cultural y social relativamente monopolistas, fueron modificadas.¹³

El autor habla de la *movilidad del objeto cultural*, a partir de los sistemas de ampliación. Se refiere, pues, a la movilidad de la “obra” en sí. En el caso de la música, que es incorpórea y limitada a sus propias capacidades de reproducción (en el caso de los materiales humanos y de los instrumentos acústicos) lo que intento señalar es que la *movilidad* se da a partir de su “encapsulamiento” mediante la grabación. La dupla OMG ORMG, en las relaciones con los subsistemas de amplificación y difusión, le dan al fenómeno sonoro la capacidad de *movilidad* en la dimensión espacio temporal (posibilidad de ser reproducido en múltiples circunstancias) lo cual repercute, como lo señalé anteriormente, en la *relación tripartita*.

Otro tema que también apunta Williams, es la relación de los nuevos medios de producción cultural con el mercado. Este tema tiene múltiples aspectos, en este trabajo sólo se abordará el del acceso de los grupos sociales al uso de los medios materiales de *producción, reproducción, ampliación y difusión*.

¹³ *op.cit.*, p. 91.

La música en el mundo contemporáneo

Como ya hice referencia, la música existe cuando convergen en un mismo *espacio* y *tiempo* la *relación tripartita* (el *músico*, la *música* y el *escucha*). La pretensión de explicar cómo se *toca* la música en los diversos espacios sociales en el mundo contemporáneo, con sus múltiples dimensiones *espacio temporales*, puede resultar, a primera vista, demasiado pretenciosa. Sin embargo, la pregunta es pertinente para establecer la relación entre medios de producción musical *tradicionales* y *nuevos*. La pregunta surge de la conceptualización de Williams que relaciona los *medios de producción* de las sociedades con sus *medios de producción cultural*.

Para analizar el mundo contemporáneo se puede partir de diferentes perspectivas, culturales, sociales e incluso políticas, todas ellas diversas y complejas. Es necesario, entonces, buscar un denominador común que nos ayude en el análisis. ¹⁴ Desde mi perspectiva analítica propongo un denominador común de las diferentes culturas: la organización de los medios de producción. Dicho en otras palabras, en el mundo contemporáneo los grupos sociales de todas las culturas comparten la organización económica basada en la industrialización, la producción masiva y la creación y ampliación de mercados.

A partir de esta descripción se deduciría que los grupos sociales estarían en la posibilidad del acceso y uso de los nuevos medios de producción cultural. Sin embargo, en el mundo contemporáneo el acceso y el uso de los medios de producción cultural, son diferenciados.

¹⁴ Abraham Moles en su libro *Las Ciencias de lo Impreciso*, UAM-Azcapotzalco-Porrúa, México, 1995 habla de la necesidad metodológica de la búsqueda de un fenómeno que por su presencia repetida pueda explicar la el fenómeno de manera general.

Un ejemplo de la diferenciación son los grupos sociales que basan su economía en la producción no industrial- sobretodo en algunas regiones de lo que fue el mundo colonizado como Latinoamérica, Africa y Asia- que sin embargo, mantienen relaciones con la producción industrial y la organización de los mercados mediante la adquisición de materiales y maquinaria y también para la venta de sus productos. Estos grupos tienden a reproducir los medios de producción cultural y significaciones pertenecientes a sus tradiciones. La diferenciación ocurre también dentro de las sociedades industriales o de mercado de cuya explicación me ocuparé en los capítulos siguientes.

Para explicar la diferenciación, Williams parte de la concepción de que los grupos sociales entablan relaciones *asimétricas*, entendidas no solamente como las diferencias en el ámbito de los medios de *producción* y *reproducción* con los grupos de la economía dominante, sino también en el ámbito de las relaciones sociales, culturales y de poder.¹⁵

Dicho en otras palabras, la *hegemonía* del capitalismo, entendida como la preponderancia del modo de producción industrial y de la economía de mercado, ha sido impuesta por los grupos dominantes de los países, naciones y culturas del mundo al establecer su lógica en todos los aspectos de la vida en el mundo social¹⁶

¹⁵ Williams enfatiza el problema del modo de producción dominante y la producción cultural que no necesariamente se desarrollan de manera paralela, situación que él conceptualiza como condiciones de asimetría. "Nos enfrentamos entonces, no por primera vez en el análisis de las sociedades basadas económicamente en el modo de producción capitalista, con algunas asimetrías significativas entre las relaciones sociales del modo de producción dominante y otras relaciones dentro del orden social cultural general." Williams, *op.cit.*, p. 47.

¹⁶ La concepción de bloque histórico elaborada por Antonio Gramsci contempla la dirigencia por parte de una clase social, de la organización social de la economía y de los medios de producción y también la dirección cultural e ideológica de la sociedad. En otras palabras hay una relación entre la sociedad política y la sociedad civil. El Estado lleva a cabo la dirección cultural e ideológica de la sociedad. En este sentido la producción cultural forma parte de la dirección cultural e ideológica. Ver: Portelli, Huges, *Gramsci y el Bloque Histórico*; Siglo XXI Editores, 1990.

Sin embargo, su preponderancia no ha sido avasalladoramente aniquilante de “todas” las formas anteriores. Según Williams entre las formas tradicionales y las nuevas formas se establece una relación *asimétrica*. En este panorama de *hegemonía* capitalista, que impone una organización social, económica y laboral de los grupos sociales, las relaciones de la *producción cultural* quedan también subsumidas a ella y de esta manera se establecen las *asimetrías culturales*.

Desde la perspectiva de *producción industrial*, de la *economía de mercado* y del *consumo masivo*, el problema de cómo se *toca* la música en el mundo contemporáneo se entiende de manera diferente. Se comprende que al igual que en otras áreas de producción en el de la música también existe una fuerte tendencia a la integración al modo de *producción industrial* mediante los procesos de la creación masiva de productos culturales así como también en los de su consumo masivo. A esta tendencia, la podríamos definir como un proceso de *homogenización* de los procesos de *producción cultural*.

Hasta este punto he hablado de la música como fenómeno sonoro y de su existencia en la naturaleza; de su producción a través de medios humanos y materiales. También he hablado de la conjunción de la relación tripartita del *músico*, la *música* y el *escucha* en un determinado aquí y ahora en una dimensión espacio temporal también específica. A la pregunta de *cómo se toca la música* en el mundo actual di una primera respuesta y también mencioné que en los contextos sociales existen relaciones de *homología* entre los *medios de producción* y los *medios de producción cultural*. En síntesis, he delineado que existe una relación entre los *medios materiales de producción cultural* y las formas sociales de su utilización que se *objetivan en prácticas musicales*.

Es en este sentido que los nuevos *medios materiales de producción de música*, agrupados en los cuatro subsistemas mencionados más arriba, plantean nuevos

problemas al análisis sociológico sobre las relaciones entre *medios y prácticas musicales*.

Los nuevos problemas e interrogantes, si bien tienen su origen en los procesos de *homogenización* de los medios materiales de producción y consumo dentro del ámbito de la música, también se plantean por su *existencia* y comportamiento particular en múltiples contextos sociales. De ahí que el análisis sociológico tenga dos vías para realizarse: una, de manera específica, en situaciones acotadas a dimensiones espacio temporales en contexto precisos y otra, de manera *general*, mediante la búsqueda de elementos generales comunes a todos los contextos sociales.

Al hacer la pregunta de cómo existe la música en el mundo contemporáneo opté por buscar elementos generales comunes a todos los contextos sociales. Uno de éstos nos hablan de que en todos los contextos sociales existe un elemento común, la *coexistencia* de formas de *producción, reproducción y difusión* de la música con *formas y prácticas* tradicionales en relaciones asimétricas.

En otras palabras, dentro de los contextos sociales se da la posibilidad de contrastar cómo se *toca* la música. Este contraste ayuda a establecer la *historicidad* de los *medios de producción musical* o de cómo se *toca* la música. La *historicidad* es un elemento para analizar si se han dado transformaciones entre las formas tradicionales, aquellas que se basaban en la *relación tripartita*, y las nuevas formas, que se objetivan en los cuatro niveles ya mencionados.

En síntesis, al establecer una forma común de la *existencia* de la música, principalmente en la cultura occidental, se puede analizar si existen momentos dentro de su *historicidad*, cuando su lógica interna se transforma en otra, es decir, si existen momentos de *ruptura*.

La música como mercancía

En este apartado se pretende analizar si la música tiene un valor social como mercancía. Cuando definimos la esfera social por su *diferenciación*, enfatizábamos la relación entre los medios y las prácticas musicales. Esta puntualización soslaya sin embargo, el problema de cómo los grupos sociales o los creadores individuales tienen acceso y capacidad de uso de esos medios para crear, reproducir o difundir su producción.

A partir de una lectura interpretativa del texto de Williams se puede inferir primero, que existe una relación entre las capacidades de acceso y uso de los medios de producción musical y las prácticas musicales de los grupos. Segundo, que el acceso y uso de los medios de producción musical es diferenciado. Estas observaciones conducen a hacer una nueva caracterización de los medios de producción musical que explique el acceso y uso diferenciado.

En la sociedad de mercado incluso los *productos culturales de la música* responden a las “leyes” mercantiles. En otras palabras, cualquiera que sea la motivación subjetiva de los individuos o grupos para la creación o prácticas musicales los medios para realizarlas existen como *mercancías* dentro del mundo social, es decir, su acceso y uso sólo es posible mediante su **compra** lo cual implica procesos de **venta**.

Recapitulación *

A lo largo de este primer capítulo intenté dar una perspectiva multívoca de la música. Desde su “existencia” como fenómeno sonoro y como fenómeno cultural. Desde los procesos de la *cultura occidental* que dan lugar a la tecnología capaz de *encapsular* la

* En la forma sonata la recapitulación se refiere a la segunda parte en donde el material melódico o temas se reiteran pero en diferente tono, es decir con una armonía distinta de la primera vez en que se exponen.

música para su reproducción en diversos espacios sociales. También se planteó una descripción de los *objetos* creados para tal fin a los cuales denominé OMG y ORMG.

Hasta aquí; se tienen algunas ideas sobre cómo se *toca* la música en el mundo contemporáneo. Sin embargo, este conocimiento, podría ser trasladado a otros productos culturales, u otras mercancías, producidas y consumidas masivamente.. La explicación sobre la capacidad de la sociedad industrial de convertir los *productos musicales* en mercancía es demasiado mecánica y no explica él por qué de la necesidad de música en el espacio social. Dicho de otra manera, no resuelve, más allá de la necesidad de la ganancia, la necesidad humana por la música que ha posibilitado su producción, reproducción y difusión *a escala masiva*, a diferencia de otros productos culturales. Es necesario entonces analizar la música desde otra perspectiva relacional con el espacio social. Este nuevo tema requiere buscar la explicación de la preponderancia de la *creación y práctica musicales* y su difusión en el espacio social en las particularidades *inherentes* a la música. En otras palabras, habrá que preguntarse cómo las *características inherentes* a la música han logrado, en los grupos sociales de las diferentes y culturales, que ésta ocupe un lugar importante en la vida social.

Para resolver esta nueva problematización considero importante hacer una somera aproximación histórica de textos en los que la cultura occidental ha expresado su *representación* o *ideas* sobre la música en la vida social. Es decir, abordaré la *filosofía de la música* en la vertiente occidental a partir de reflexiones producidas en la cultura clásica griega y su continuación en la tradición europea. Este es el tema del segundo capítulo.

II. FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

En el mundo griego encontramos ideas opuestas acerca de los orígenes y cualidades de la música en los *mitos musicales* de Orfeo y Dionisio.

Orfeo es el héroe mítico que unió para la posteridad, de forma indisoluble, el canto con el sonido de la lira...[...] la música dentro del mito órfico es, más bien, una potencia mágica y oscura que subvierte las leyes naturales y que puede reconciliar en una unidad los principios opuestos sobre los que, al parecer, se rige la naturaleza: vida y muerte, mal y bien, belleza y fealdad; estas antinomias llegan a anularse unas a otras, a disolverse, en el canto ejecutado por Orfeo, gracias al poder mágico religioso reconocido a la música.¹⁷

Los mismo griegos imaginan otra representación de la música como sonido puro, Dionisio, el que *toca* la flauta, representa la música por sí misma, como sonido puro sin ninguna conexión con la palabra o el canto y ligada a ritos orgiásticos.¹⁸

Las diferentes versiones de los mitos y atribuciones de sus protagonistas dan idea de la importancia concedida por esa cultura a los *poderes* de la música, derivados de su naturaleza, los cuales producen en el humano sensaciones placenteras que lo pueden conducir, como si se tratara de una fuerza superior, a conductas diversas e incluso extremas. La música era concebida desde la perspectiva de la *oposición* en donde fuerzas opuestas pero complementarias interactúan constantemente: esta concepción se refiere al ámbito de lo racional y lo irracional y al de lo instintivo y lo intelectual.

Tomando como punto de arranque de los opuestos mencionados, y de manera muy general, se puede decir que los filósofos del mundo helénico, así como sus seguidores, plantearon las diferentes perspectivas de la discusión sobre música en la cultura occidental, que aún en nuestros días, siguen a debate: el estudio de la música desde la

¹⁷ Fubini, Enrico, *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, España, 2002, p. 45.

¹⁸ *ibid.*, p. 48.

ciencia, la ética, la estética, así como el de sus múltiples funciones en la vida cotidiana, ligada a la religión, al poder, a otras expresiones culturales como la poesía o las imágenes, y a los placeres sensoriales. Para ejemplificar la importancia que la cultura helénica dio a la música citaremos solamente un texto: *La República*.

La República, es un texto escrito por Platón que recoge las conversaciones entre él y sus amigos filósofos, hombres libres en ejercicio de su inteligencia, que giran alrededor del tema de la construcción de la *ciudad*. La concepción del mundo en la que fundamentan los diferentes temas que abordan, se basa en el reconocimiento de la *naturaleza moral bipolar* del ser humano. Las cualidades del *bien* y del *mal* son reconocidas como constitutivas del ser. El ejercicio de la consciencia de los hombres libres permite la elección de una u otra para lograr que la justicia impere y, como consecuencia de ello, se aleje la injusticia. Las diferentes expresiones del mundo, es decir, las *representaciones* del mundo, son para ellos *imitaciones* del mundo moral humano y divino. Así, los discursos, poéticos o musicales guardan una relación entre cualidad moral y medios de expresión. Las expresiones mencionadas pueden *imitar* el universo moral en toda su vastedad, sin embargo en la ciudad imaginada sólo aquellas expresiones que procuren las cualidades del ámbito del *bien* deben ser permitidas; En esta jerarquización hay una elección explícita por *Apolo* para alejar a *Marcias*, músico dionisíaco.¹⁹

En esta línea de pensamiento los elementos constitutivos de las expresiones discursivas, poéticas, musicales o de otro tipo, deben ser también jerarquizados por sus cualidades para expresar los modos de *vida*.

¹⁹ En el mundo griego las oposiciones forman parte del mundo divino y del humano. Apolo y Dionisio son los personajes mitológicos que encarnan cualidades opuestas, la medida y lo orgiástico. Platón, *La República*, UNAM, México, 1971, p. 95.

Aquellos que imiten la vida ordenada del ámbito del bien serán preferidos por los filósofos. Es así como la armonía y el ritmo, e incluso los instrumentos musicales, son clasificados para lograr ése fin:

Por consiguiente, la excelencia del discurso, de la armonía, de la gracia y del ritmo, son compañeras de la simplicidad del alma, y que no es la necedad que por hipocresía llamamos simplicidad sino la reflexión que verdaderamente organiza el carácter bien y bellamente.²⁰

Paralelamente a las jerarquías mencionadas la otra preocupación de Platón y sus amigos gira alrededor de la educación de los jóvenes habitantes de la ciudad, los cuales deberán adquirir las cualidades del *bien* y lo *bello*. Ningún medio mejor para lograr ese fin que la música:

La música es así, Glaucón, proseguí, educación soberana. Y lo es en razón de que el ritmo y la armonía se insinúan más que otra cosa, hasta el fondo del alma de la cual se apoderan como máximo vigor y la tornan bella, por la belleza que llevan consigo, siempre que esta educación haya sido dada como conviene, porque si no, produce el efecto contrario.²¹

La *educación soberana* conducirá a los jóvenes al reconocimiento de la *bueno* y de lo *bello* en oposición a lo *feo*; desde la infancia les proporcionará una actitud natural antes que se formen un juicio basado en la razón, para diferenciar las cosas del mundo. La educación basada en la música tendrá entonces la finalidad suprema de moldear el *alma* para el reconocimiento *natural*, inmediato e instantáneo, de lo *bello* que es lo *bueno*.

En la concepción platónica del mundo se encuentra la aceptación de las oposiciones en el ámbito de lo *moral* y de lo *estético* tanto en el mundo divino como en el humano.

²⁰ *ibid.*, p. 96.

²¹ *ibid.*, p. 97.

Las fuerzas opuestas pueden ser reconocidas y controladas por medio del ejercicio del pensamiento y también por medio del control de las formas y medios utilizados en la expresión musical. El papel de la educación, impartida en la ciudad, es adoptar las jerarquías elaboradas por Platón para conducir a los jóvenes al conocimiento natural de lo bello y construir el alma de manera *armónica* y *rítmica*.

En este pensamiento se define algunos elementos para el análisis sociológico de la música: el papel educativo del Estado como regulador de las emociones de los jóvenes y la posición privilegiada de la música en dicha regulación. La tradición cultural del mundo occidental abrevará de esta concepción del mundo durante siglos, adecuándola a las circunstancias específicas de cada período histórico como veremos en los autores que se presentan a continuación.

Después de la debacle del mundo clásico helénico Europa, en un largo y desigual proceso, abraza al cristianismo. La construcción de una *nueva* visión de la música formaría parte de las *nuevas* ideas y representaciones sobre el mundo que le dieran cohesión social a la Europa Cristiana en un proceso similar al que ocurriría a partir del siglo XVI durante la colonización del Nuevo Mundo.²²

La representación cristiana de la música se basa en una diferenciación entre música *pagana* y música *cristiana*. Considera a la primera, fuente diabólica de corrupción, y a la segunda, fuente de salvación.

La relación de la música con texto cantado acerca de los antiguos héroes míticos es considerada ligada al demonio y a la brujería, en contraste, la *nueva* música, pone fin a la esclavitud que el demonio ejercía sobre los ciudadanos del cielo.

²² Yolanda Moreno plantea algunas ideas sobre la función de la música en el proceso de evangelización en Moreno Rivas, Yolanda, *Los rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, UNAM, pp. 35-54.

A mi juicio [...]ni Orfeo de Tracia ni el aedo de Tebas son dignos de llamarse hombres, por haberse burlado de nosotros. Utilizando como pretexto la música, han hecho ultraje a la vida humana arrastrados por el demonio y valiéndose hábilmente de alguna brujería, han conducido al hombre a su ruina [...]Con sus cantos y sus hechizos han mantenido cautivos, en la más despreciable esclavitud, a los que, como ciudadanos del cielo, habrían podido poseer la verdadera y noble libertad. ¡Cuán distinto de ellos es mi señor, quién vino a poner fin a la penosa esclavitud que el demonio nos imponía!²³

Dentro de ésta misma concepción San Basilio, en el siglo III D.C. en su texto *Homilia* resalta los atributos de la música unida a la palabra para la educación cristiana

...el salmo da tranquilidad al espíritu, es árbitro de paz. Limita el desorden y el tumulto en el ámbito del pensamiento, puesto que calma las pasiones del espíritu y modera los desarreglos [...] Un salmo es obra de ángeles, decreto celeste, emancipación del Espíritu. ¡Oh sabia invención del Maestro, quien previno que podíamos a un tiempo, cantar y aprender cosas provechosas y que las doctrinas, mediante este sistema, se grabarían con mayor profundidad en la mente²⁴

La dimensión social de la música es abordada por Juan Crisóstomo, Arzobispo de Constantinopla en el Siglo V en el texto *Exposición del Salmo XLI* ya que menciona una función social de la música, el alivio de las fatigas producidas por el trabajo

[Dios] ha mezclado melodía y profecía de manera que todos, regocijados por la modulación del canto, puedan fervorosamente dirigirse himnos sacros. El poder ligado a la música de endulzar el espíritu se extiende a otros usos aparte del religioso: hombres y mujeres, agricultores y marineros, procuran aliviar la fatiga que les produce su trabajo con un canto, ya que el espíritu soporta más fácilmente las asperezas y dificultades si escucha una melodía o un canto.²⁵

La disertación que hace San Agustín sobre la música gira alrededor de la distinción de sus propiedades las cuales la hacen una *ciencia* analizable por la racionalidad humana. Si bien admite la existencia de *placer sensorial*, advierte de los peligros que enfrentaría el individuo de abandonarse a éste. La *racionalidad agustiniana* plantea una

²³ *Protréptico a los Griegos*, Texto de San Clemente de Alejandría en Fubini, Enrico, *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial, España, 2002, p. 84.

²⁴ *ibid.*, p. 85.

²⁵ *ibid.*, p. 86.

jerarquización de la música a partir de lo lícito o conveniente, que lo diferencia de lo ilícito o inconveniente. Es decir, los poderes de música pueden llevar a la salvación o a la condena; la elección de uno u otro camino depende del *alma*.²⁶

Otro texto importante sobre la música es de la autoría de Boecio, en él afirma varias ideas. En la primera, sostiene que la música es un hecho consubstancial a la naturaleza humana y a la de cualquier otro animal que posea facultades perceptivas. La jerarquización que propone divide a la música en tres categorías: *mundana*, *humana* e *instrumental*. La primera categoría se refiere, como los pitagóricos, a la música de las esferas en el ámbito de la razón y de lo suprasensible. La segunda, la única verdadera, existe como reflejo de la armonía del cosmos, mediante un acto de introspección de aquel que se sumerge en sí mismo. La tercera, que queremos resaltar por su importancia sociológica, remite a la *música de los instrumentos*.

Para que la música instrumental exista hace falta el *músico* que haga sonar los instrumentos de aliento, de cuerda o los órganos. El trabajo del *músico* se da en el ámbito del trabajo manual, a diferencia de aquel que realiza especulación musical racional basada en la autonomía de la razón. Boecio considera la práctica musical como trabajo de “siervo” ya que no aportan ningún elemento racional a diferencia de aquellos que adquieren habilidades para examinar la música, que lo hacen con las herramientas de la razón.²⁷

La consideración de Boecio retoma la división del mundo clásico entre trabajo manual y trabajo intelectual, que considera al segundo como jerárquicamente más valioso y, finalmente, el único con valor social. El *músico* es definido como un siervo al servicio del instrumento y la práctica musical se piensa fuera del ámbito de la razón y de los procesos intelectuales. Encontramos ideas similares en la obra de Guido d’Arezzo, a

²⁶ *ibid.*, pp. 87-93.

²⁷ *ibid.*, pp. 93-97.

comienzos del siglo XI; el autor hace una diferencia tajante entre el que *hace* música y el que *sabe* música. El primero sólo lleva a cabo una actividad sobresalientemente *práctica*; el segundo, *sabe* la teoría musical, es decir, su actividad es primordialmente *racional* lo cual lo eleva por encima del ejecutante.²⁸ Es importante señalar que la clásica división, y consecuente valoración social, entre trabajo intelectual y manual también está presente en el pensamiento occidental sobre la producción de bienes culturales y en específico aquellos del ámbito de la música.

Una valoración de la música significativamente distinta, y también de interés sociológico, que se refiere específicamente a los efectos que la música produce en el *escucha*, la encontramos en Tinctoris, quién en el siglo XV escribe *Complexus effectuum musices*. En este texto, Tinctoris hace una enumeración de veinte efectos que los poderes de la música son capaces de producir:

Agradar a Dios. Embellecer las alabanzas de Dios. Amplificar los gozos de los santos. Parecerse a la Iglesia Militante y triunfante. Preparar para recibir la bendición divina. Estimular los ánimos de la piedad. Arrojar la tristeza. Ablandar la dureza del corazón. Poner en fuga al diablo. Provocar el éxtasis. Elevar la mente terrenal. Modificar la mala voluntad. Sanar a los enfermos. Suavizar los esfuerzos. Incitar los ánimos al combate. Atraer al amor. Aumentar la alegría del convite. Glorificar a los expertos en ella. Santificar las almas.²⁹

De este texto resaltan varios puntos de interés en el análisis sociológico: primero, la diversificación de los usos y funciones de la música fuera de aquellos del ámbito religioso; segundo, la aceptación del *placer* sensorial de la música y su relación con otros como el amor y la gula, es decir las relaciones que la música entabla con las actividades del mundo social; y tercero, en la revalorización de la *práctica del músico*

²⁸ *ibid.*, pp. 106-107.

²⁹ *ibid.*, p. 123.

llevada a cabo por los *escuchas* hay un reconocimiento del papel social tanto del *músico* como del *escucha*; uno, en el ámbito de la práctica y otro en el del ocio o del disfrute.

El reconocimiento de los poderes gozosos derivados de la música inicia, en la cultura occidental, la discusión sobre si la finalidad de la música es o no provocar placeres sensoriales. Este reconocimiento, como señala Fubini, pudo ser un elemento que contribuyera decididamente en el proceso de autonomización de la música como ámbito separado.³⁰

Otro texto que contiene elementos de análisis sociológico es el de Adam de Fulda quién en 1490 señala la *utilidad de la música para el Estado*:

...por muchas razones parece claro que la música es de no poca importancia para el Estado. [su] primer fin es el placer; ciertamente, el espíritu humano [...] necesita de cualquier deleite que lo anime a vivir, [pues] sin ello apenas podría. [su] segundo fin es ahuyentar la tristeza.³¹

Este texto me parece excepcional ya que en él se puntualiza la relación de la música con el Estado; a partir de ello se puede inferir no solamente la conexión con el poder sino también con la “salud” política y social y con las actitudes de los *escuchas* o sea de los individuos en sociedad. En otras palabras, permite incorporar al análisis de la música el ámbito de sus *funciones* dentro del mundo social. Por otro lado, en el comentario de Fubini, encontramos una interpretación en el sentido de que las aportaciones de Fulda indican un viraje hacia el análisis de la música hacia la concepción psicológica.

El mundo de la Reforma Religiosa también se expresa en la filosofía de la música. Lutero, iniciador del cisma, revalora los poderes de la música en el ámbito de los placeres pero, a diferencia de la Iglesia de Roma, considera que la grey puede y debe participar de los cantos religiosos ya que la melodía ennoblece el espíritu humano.

³⁰ *ibid.*, p. 151-154.

³¹ *ibid.*, p. 124.

Lutero legitima su concepción a partir de la alegoría de la práctica musical de los padres del cristianismo, que elevaban cantos sacros como actividad ligada a la educación cristiana para diferenciarlos de aquellos dedicados a la lujuria.³²

La filosofía de la música en la tradición occidental continuó alrededor de los mismos temas, con algunas variaciones que de mencionarlas resultarían redundantes para este texto, hasta el siglo de la *Ilustración*.

Sin embargo, hay que resaltar que durante el largo período que desemboca en la *Ilustración*, ocurren dos procesos paralelos e íntimamente relacionados: el fortalecimiento de la vida cortesana y el de la diferenciación de las Naciones. El primero tuvo su expresión en el ámbito de la música en la concepción de ésta como *entretenimiento*.³³

Junto con éste concepto nace también el del *gusto* como conjunto de cualidades adscritas al individuo por medio de las cuales éste emite *juicios subjetivos* sobre la práctica musical. Las relaciones sociales de la época requieren que el *gusto* sea *legitimado* no solamente, como ya se mencionó, por las cualidades subjetivas del escucha, sino también por una autoridad. En otras palabras se da un proceso de *institucionalización* del gusto en el cual el *crítico*, portador del *gusto legítimo*, actúa como intermediario entre la dupla *músico-música* y el *escucha*. El segundo proceso se expresa en la *oposición* y *lucha* de estilos y géneros musicales propios de las naciones.³⁴

Durante la Ilustración la supremacía del ejercicio de la razón, que se expresa en los procesos de racionalización, incorporó a la música, en las dos vertientes de teoría y

³² *ibid.*, p. 151-154

³³ En la concepción cortesana Quantz, compositor, teórico e instrumentista, aboga por una construcción musical que exprese elegancia formal de la vida cortesana. Así, plantea que "...aspirando con conseguir aquella elegancia formal de una música creada para servir de placentero entretenimiento y de diversión en las cortes y no para honrar a Dios." *ibid.*, p. 233

³⁴ Ejemplo de ello es el debate entre compositores y teóricos sobre las cualidades de la ópera italiana y la francesa. *Ibid.*, pp. 199-244.

práctica, en la preocupación por elaborar su historicidad y también por establecer su lugar dentro de la jerarquización del pensamiento y creación humanas. Ejemplo de ello es su incorporación a los temas tratados en *La Enciclopedia* y la publicación de historias y diccionarios de música que aparecieron en el siglo XVIII.³⁵

En el período de la Ilustración, si bien existe una gran diversidad de enfoques e incluso grandes debates, la discusión sobre el tema de la música se plantea en el contexto de la oposición ciencia *versus* placer. Se concede un lugar privilegiado a las capacidades intelectuales de la razón y éstas aparecen en contraste con las cualidades inherentes a las capacidades sensoriales de los humanos que derivan en placer.

En esta discusión la categoría de *lenguaje* es introducida para describir los elementos que constituyen y estructuran la música. Esta categoría sirve a Rameau para elaborar una posición de síntesis de las posturas. Compositor y teórico de la música considera que no existe contraposición entre lo sensorial y lo intelectual sino plena concordancia derivada de la naturaleza de la música.³⁶ Rousseau utiliza la misma categoría para afirmar que en su origen el *lenguaje musical* ya posee su carácter *lingüístico* y *expresivo* y es propio del estado de *naturaleza* de la humanidad, en el momento cuando no existe la división entre música y palabra.³⁷

Diderot analiza la música desde nuevas perspectivas: habla del *valor social* de la música, el cual es *histórico* y varía según el tiempo y el espacio. También afirma que el

³⁵ En 1767 es publicado en Francia por Rousseau el *Diccionario de la Música*. En Inglaterra en 1776-89 aparece de Burney, Charles, *A General History of Music*; en 1771 de Hawkins, John, *A General History of the Science and Practice of Music*. En Italia en entre 1757 1770 y 1781 de Martini, G.B, *Storia della Musica*

³⁶ Fubini sintetiza de la siguiente manera el pensamiento de Rameau "la música nos deleita, expresamos placer al oír, precisamente porque expresa, a través de la armonía, el divino orden universal, la naturaleza en sí misma [...] No basta sentir la música sino que también es necesario que ésta sea inteligible, objetivo que deben alcanzar las leyes eternas que rigen su construcción; aún así la razón poseerá autoridad solamente en la medida en que no se contradiga con la experiencia ni con el oído." *Ibid.*, p. 202

³⁷ *ibid.*, pp. 204-216.

placer que la música produce ocurre “en la percepción de las relaciones [que se dan] entre los sonidos.”³⁸

La percepción de las relaciones, dice, es inherente a las capacidades de los humanos por lo tanto universales, de manera que existen elementos *inconcientes, instintivos y originarios* más cercanos al sentimiento que al intelecto ya que no es necesario conocer cómo operan las relaciones para percibir las. Asimismo, la percepción de las relaciones entre los elementos de la música las lleva a cabo el *alma* que “alcanza sus conocimientos sin llegar a ser consciente de los mismos.”³⁹

Para Diderot la música es “superior” a otras artes ya que las relaciones entre los sonidos tienen un efecto inmediato que afecta de modo directo la imaginación humana. La música es entonces un arte puro e inmediato que expresa la “tumultuosidad” de las pasiones.

Me parece que el pensamiento de Diderot esboza la posibilidad de un *psicoanálisis social*⁴⁰ de la música ya que integra elementos del análisis social como la historicidad de la creación musical con elementos del análisis subjetivo como la percepción inconsciente de los placeres. En otras palabras, señala que las relaciones del individuo con la producción musical son históricas pero posibles por la constitución universal de la especie en tanto “capaz” de percepción instintiva.

Es necesario hacer énfasis en dos ideas: los conceptos de la *filosofía de la música* hasta aquí mencionados son, como señala Fubini, elementos que contribuyen decididamente en el proceso de autonomización de la música como ámbito de especialización y que, algunos de ellos, también contribuyen al análisis de la música en

³⁸ *ibid.*, p. 213.

³⁹ *ibid.*, p. 213.

⁴⁰ Término utilizado por Pierre Bourdieu. *La Distinción, Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, España, 1988, p. 9.

los ámbitos de lo social y de lo psico social. Los autores que se citan a continuación remarcan ambos aspectos.

Ejemplo del carácter social de la música lo encontramos en el historiador de la música Charles Burney, inglés del siglo XVII, autor del texto *The presente State of Music in France and Italy* publicado en 1771. Este texto responde, en primer lugar a la necesidad de establecer la historicidad de la música y también a delinear su lugar dentro del espacio social.⁴¹

Otro autor que proporciona elementos centrales para el análisis social de la música es Karl Phillip Emmanuel Bach quien aborda el *problema del papel* del músico en la *interpretación* de la música. Como anteriormente se señaló la *práctica musical* podía ser juzgada a partir del criterio *subjetivo* del *escucha*, ahora bien, uno de los elementos a juzgar por el poseedor de la cualidad del gusto, era primordialmente la manera en que el músico “desplegaba” la música, es decir su manera de *tocar*. Karl Phillip hace una distinción entre dos tipos de interpretación; una, que tiene por objetivo el despliegue de habilidades técnicas y virtuosísticas; y otra, que se plantea la revelación al oyente “del verdadero contenido y el sentimiento de la composición.”⁴²

En síntesis, el papel del músico, legitimado por el *juicio* del *gusto*, es el de la interpretación que revele verdaderamente las intenciones del compositor plasmadas en su música. Esta aseveración nos conduce a otro problema, de orden plenamente *subjetivo* sobre cómo el *músico* y el *escucha* pueden saber las verdaderas intenciones

⁴¹ Burney afirma que aunque no se puede establecer una relación de causa efecto entre la música y la civilización, sino que la primera tiene una función en la segunda. Para Burney la música es un *lujo*, un ornamento integrado a la vida cívica que no puede separarse de las grandes actividades humanas, como la política, la religión y la filosofía. Según nuestra interpretación dentro de su conceptualización la música puede tener relaciones con otros ámbitos ya que a todos se les concibe como ámbitos separados. *Ibid.*, pp. 224-228.

⁴² *ibid.*, p. 233.

del compositor. Según nuestro punto de vista, este problema subjetivo se resuelve en el ámbito de lo social mediante la legitimación, o no, de la interpretación del músico. Es importante hacer notar que si bien el gusto es una cualidad compartida por *escucha* y *músico* el *compositor* es el que imprime sus intenciones en sus *composiciones*. En este sentido, el papel del compositor adquiere un nuevo significado que responde a los procesos de autonomización del ámbito de la música ya que ésta no necesariamente está ligada a ceremonias religiosas o cortesanas sino expresa las necesidades creativas o expresivas del compositor. Dicho de otra manera, dentro del ámbito de especialización de la música se llevan a cabo procesos que permiten a compositores e intérpretes la definición de *su* relación con la música y el papel social de su actividad lo cuál redonda en su autonomía con respecto de otras artes y ceremonias sociales de carácter religioso o secular.

El proceso de autonomización de la música también tiene su expresión en el nuevo lugar que dentro de la jerarquía de las artes ocupa ésta y en la conceptualización que se hace de ella. Es la filosofía de Hegel la que nos muestra la posición distinguida que la música llegó a tener dentro del pensamiento occidental como forma privilegiada para la expresión de los sentimientos.

De las tres etapas de desarrollo del arte; simbólica, clásica y romántica⁴³ la última simboliza al Absoluto mediante una forma exterior ya que su forma:

...la subjetividad, el alma, el sentimiento de infinitud y en su particularidad finita [...] El elemento característico [de la música] es la interioridad en sí, el sentimiento invisible o sin forma, que no puede manifestarse en una realidad externa sino únicamente a través de un fenómeno exterior que desaparece rápidamente, que se auto destruye. De aquí que el alma, el espíritu es su unidad inmediata, en su subjetividad, el corazón humano, la pura impresión, constituya la esencia misma de este arte.⁴⁴

⁴³ En la etapa simbólica todas las artes tienen como objetivo la representación de la Idea para lo cual necesitan de un material externo en el cual puedan objetivar su contenido espiritual. En la segunda etapa, la clásica, el principio que ordena la representación es la individualidad. *Ibid.*, p. 267.

⁴⁴ *ibid.*, p. 267

Hegel menciona que la música adquiere *existencia y valor sonoro* en el *tiempo* que también es el *tiempo* del sujeto. La música existe entonces como arte temporal, en la *temporalidad* que es pura *subjetividad*. “el sonido penetra en el yo, se aferra a su existencia sencilla, lo pone en movimiento y lo arrastra a ritmo cadencioso.”⁴⁵

Durante el siglo posterior a la *Ilustración* se consolidará la sociedad industrial con la incorporación de las clases ya existentes y la aparición de una nueva, el proletariado, todas bajo la “dirección” de la burguesía. Las nuevas relaciones sociales se expresarán tanto en la *filosofía* de la *música* como en la *práctica musical*, en nuevos conceptos y en nuevas formas musicales y funciones sociales de la música.

La nueva composición del mundo social, como bien señala el poeta alemán Heinrich Heine, tendría que modificar el panorama de la práctica musical ya que éste no podría seguir circunscribiéndose al salón de la corte o a la sala de conciertos para las élites. Este importante señalamiento plantea el problema, aún vigente para el análisis sociológico de la producción cultural, el de la relación entre clase social y práctica musical.⁴⁶

Junto con la conciencia de las *funciones* de la música en el mundo social encontramos también en Heine, al igual que en otros autores del siglo XIX, la conciencia de que la música representa la expresión de los sentimientos de manera inmediata sin mediaciones lo que posibilita al sujeto para abandonarse a ellos en una suerte de *ensoñación*.

⁴⁵ *ibid.*, p. 269.

⁴⁶ Heine, al igual que otros escritores y poetas del siglo XIX, tubo una importante producción como cronista de la vida cultural de su tiempo. En su caso específico, Heine escribió en la revista *Allgemeine Zeitung* sobre la vida cultural en París entre 1830 y 1840. Una descripción que evidencia su pensamiento sobre las relaciones entre género musical y clase social la encontramos en su opinión sobre la obra de Meyerbeer: “...el arte de Meyerbeer se basa principalmente, en el efecto que produce sobre un público muy peculiar: un público que está ligado a determinadas contingencias históricas.” *Ibid.*, p. 299.

En síntesis, y de manera muy general, se puede decir que el pensamiento de Heine representa la coexistencia de dos *representaciones* de la música; una, como arte, que se manifiesta en la relación entre la música y la subjetividad del individuo; otra, como práctica cultural, que se manifiesta como función social en la vinculación entre la *producción* del material sonoro y su *consumo* por determinados grupos sociales

En la segunda mitad del siglo XIX será Nietzsche, quién lleve a cabo una crítica profunda a la *filosofía de la música*. En ese período, si bien la teoría y las prácticas musicales habían alcanzado una mayor autonomía, al desligarse del trabajo para las cortes religiosas y seculares, la tonalidad comenzaba a mostrar que su propia estructura y organización podían ser “funcionales”, es decir, la estructura y organización de los patrones sonoros podían ser utilizados para *denotar* estados de ánimo específicos relacionados con las *funciones* sociales de la música. Algunos compositores dedicarían su trabajo creativo a la búsqueda de expresiones que denotaran lo *musical* por encima de lo *funcional*.

En el texto de 1871, *El Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche plantea dentro del ámbito de la tragedia clásica del mundo helénico, el problema de la dualidad emocional de la expresión musical de la siguiente manera:

Apolo y Dionisio, estas dos divinidades del arte, son las que despiertan en nosotros la idea del extraordinario antagonismo tanto de origen como de fines, en el mundo griego, entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de forma, la música, el arte de Dionisio.⁴⁷

Quince años después, en 1886, escribiría *Ensayo de Autocrítica*⁴⁸ un prefacio donde reflexionaría, a la distancia de los años, sobre las circunstancias histórico sociales y las motivaciones subjetivas que definieron su escritura en 1871.

⁴⁷Nietzsche, Federico, *El Origen de la Tragedia*, Colección Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1943, p. 25

⁴⁸ *ibid.*, pp. 9-22.

En el texto del prefacio, Nietzsche se pregunta sobre el origen de la *tragedia del espíritu de la música* o, dicho de otra manera, del por qué de la tragedia en la música; de ambas interrogantes deriva la necesidad de profundizar en la búsqueda de la razón de la existencia del arte. Al realizar esta búsqueda descarta las creencias e ideas aceptadas y cuestiona profundamente los postulados o el *núcleo* de la cultura occidental. Como el mismo lo expresa, se trata de un problema que aborda lo *psicológico* al ahondar en la existencia de la tristeza o del dolor y, finalmente, penetrar en la *necesidad de lo horrible*, al reino de lo *dionisiaco*

Nietzsche ofrece una visión totalmente novedosa sobre la tragedia, no en el recuento pormenorizado de elementos, formas o medios que utilizan las producciones artísticas que expresan la tragedia, sino en la búsqueda de la *condición humana* que las originó. En el estudio de la *historicidad* de la tragedia regresa a los griegos en búsqueda de *sus* razones para crearla y mantenerla como parte de la *vida*.

El filósofo señala que el pesimismo (la tristeza, el dolor) desencadena en los griegos la necesidad de la preponderancia de la *razón* para articular la *vida* dentro de un mundo ordenado, clasificado, jerarquizado, como oposición *teórica* proveedora de seguridades.

Siglos después en el mundo cristiano la pretensión de escapar de las *incertidumbres* y del *pesimismo* se vuelven *hostilidad* y *negación*, la moral cristiana es en este sentido, *negadora* de la vida y del mundo y *anhelante* de un mundo y vida “posteriores”. En este anhelo hay una hostilidad permanente a la vida y al mundo y por lo tanto a la *apariencia*, ilusión o representación, es decir, al arte a la vida y al mundo. Se entiende, entonces, que existe un paralelismo entre la *hostilidad* al arte y la *hostilidad* a la vida.

Para el autor, el arte es una actividad esencialmente metafísica, el mundo de las *apariencias*, -de las ilusiones, de las representaciones- se justifica como fenómeno *estético*. La música como expresión artística no pertenece al reino de la moral sino al reino de la metafísica, su existencia se da en lo *estético*. El arte desplaza a lo moral a través de la apariencia y la ilusión y tiene entonces, una tendencia *antimoral*.

Nietzsche menciona que la generación romántica, que había advertido la trampa de lo *moderno* desde el plano de la relación del arte con la moral, inició el cuestionamiento con rupturas, derrumbamientos retornos y la búsqueda del Dios antiguo.⁴⁹

El autor advierte a los románticos del peligro de caer en la *resignación* como solución al problema de la relación del arte regulado por las funciones sociales, que estarían debidamente cristianizadas.

Su reflexión, si bien a primera vista no contiene elementos de análisis sociológico, como han sido manejados a lo largo del texto, ofrece una reflexión profunda sobre la *razón* misma de la existencia de la música. La música como *apariencia sonora* de la trágica condición humana que por sus usos sociales puede ser solamente *funcional* y también cristianizada en el sentido que en ella se pretende la ausencia de lo *dionisíaco*.

La lucha por la *autonomía* en el ámbito de la música ¿no tiene como fundamento profundo la lucha por la expresión de la *apariencia sonora* o *representación sonora* de la *vida*, entendida *a la* Nietzsche, como la presencia también, o fundamentalmente, del pesimismo de lo *dionisíaco*?

⁴⁹ *ibid.*, p. 20.

Recapitulación

A lo largo de la exposición de este capítulo he trabajado algunas de las ideas de la *filosofía de la música* de occidente en dos direcciones. La primera, para señalar, elementos conceptuales útiles en la investigación sociológica de la música. La segunda, para contestar la pregunta sobre las particularidades *inherentes* a la música que expliquen la creación musical y la preponderancia de las prácticas musicales en el espacio social.

La música, actividad común a todas las culturas, ha sido pensada en occidente como ciencia o como actividad sensible para la expresión de sentimientos. La música, entendida como *lenguaje* o como expresión *subjetiva*, incluso indicativa de lo inconsciente o primitivo del ser humano, ha sido pensada como *representación* individual y colectiva de los sentimientos del espíritu. En términos más concretos, la música se ha *tocado* en occidente para satisfacer una necesidad de comunicación de lo *incomunicable* a través de las palabras (o por cualquier otro medio). Lo *incomunicable* que comunica la música ha sido reconocido en la *filosofía de la música* occidental como todas las sensaciones que ella desencadena, sean éstas placenteras o no.

Por ello, ha tenido un papel preponderante en la historia occidental ya que su *ser sonoro* no requiere de mediaciones para establecer de manera inmediata la reacción *sensible* al momento de ser escuchada.

A partir de los textos también se observa que el mencionado reconocimiento es el resultado de la *lucha* dentro de la cultura occidental, sobretudo a partir de la etapa cristiana, por la *autonomía* de la música como sonido puro. Esta lucha esta relacionada con los procesos de *autonomización* de la parte *sensible* del humano, autonomía que le permita crear y escuchar la música *pura*, entendida como música instrumental sin

relación con textos o imágenes, y la modificación del censor, introyectado en individuos y grupos sociales, del juicio moral.

Los procesos de *autonomización* sí bien tuvieron una etapa de esplendor han sufrido regresiones,⁵⁰ un síntoma de estos serían las diversas dependencias que experimentan la creación y prácticas musicales por parte de la *industria cultural*⁵¹ tal vez, la nueva “élite cortesana.”

Los *medios materiales para la producción y consumo cultural* que he mencionado han permitido el desarrollo de nuevas expresiones en otras artes que han creado, a su vez, nuevas interdependencias con la música.

Los *poderes* de la música, que mencionaba Tinctoris, o su *finalidad*, que señalaba de Fulda, no han perdido vigencia, su articulación social se lleva a cabo, como entonces, en los *usos y funciones* sociales de la música. La diferencia sustancial, como mencioné en el primer capítulo, radica en los *sistemas de producción, reproducción, amplificación y difusión*. Gracias a ellos, dentro de la urbe contemporánea la vida cotidiana tiene, como en las películas del cine, una *banda sonora* o *soundtrack* que acompaña los momentos de la vida pública y privada, los momentos de la política, del dolor y del amor, de la fiesta y del trabajo, del transporte y de la espera. La vida en la urbe contemporánea no se entiende si no es por el *material sonoro* que está, casi, en todas partes.

⁵⁰ Bourdieu señala, que en el campo del arte los procesos de autonomía no son de ninguna manera permanentes ya que dependen de sus relaciones con el campo del poder. *Respuestas: Por una Antropología Reflexiva*, Grijalbo, 1995, p. 75.

⁵¹ Adorno y Horkheimer hacen una de las aportaciones más importantes para el estudio de la producción cultural y musical de la sociedad del siglo XX. Definen la producción y consumo masivo de expresiones artísticas como fenómeno de la sociedad industrial y le llaman *industria cultural*. *Dialéctica del Iluminismo*, Losada, Buenos Aires, 1971.

El *soundtrack* no solamente ayuda, como dijo Juan Crisóstomo, a *aliviar las fatigas del trabajo* sino también a que los individuos elaboren sus propias *representaciones* de la vida cotidiana en distintos planos de la temporalidad de la realidad, la memoria o el porvenir; en diferentes aquí y ahora; en múltiples espacios y en diferentes intensidades. El *soundtrack* de la vida contemporánea es una forma de “escuchar” al mundo social, es la *representación sonora* de las relaciones sociales.

En síntesis el material sonoro de la música ha sido regulado, sistematizado, jerarquizado, “cristianizado” y hasta industrializado. La música entendida como apariencia o representación sonora tiene en la sociedad contemporánea, como en otros momentos de la historia, diversos usos y funciones además de la comunicación de lo incommunicable o de la expresión del espíritu. Finalmente, el problema planteado por la filosofía de la música, la *representación sonora* de la vida social, tiene una concreción en las relaciones sociales; en el siguiente capítulo se intentará abordarlo.

III. NOTAS SOBRE EL CAMPO

En el primer capítulo hablé de la música desde diferentes perspectivas con el propósito de situarla tanto en su *existencia* como fenómeno acústico, en el tiempo y en el espacio, como *producción cultural*, derivada de la creatividad humana, y finalmente, en un aspecto de su existencia contemporánea: como *mercancía*. En el segundo capítulo abordé una perspectiva histórica sobre algunas de las ideas que la cultura occidental ha desarrollado sobre sus significados, usos y funciones en el espacio social.

Estas primeras ideas sobre la música tienen como objetivo mostrar que en la producción y prácticas musicales intervienen, por lo menos, la creatividad humana, sus capacidades de significar y de objetivar (en la construcción de medios de producción musical). Que la música a través del tiempo y dentro de diversos espacios sociales, ha tenido múltiples significados, usos y funciones y también describir como se *toca* la música en el mundo contemporáneo.

Cada uno de los aspectos que intervienen en la creación y prácticas musicales podría ser objeto de análisis e investigación. Es decir, la música podría ser objeto de estudio desde cada una de las perspectivas mencionadas. Sin embargo el propósito de éste trabajo es el de analizar la música en su relación social. Dicho de otra manera, de explicar la música en las relaciones sociales en las que existe, se crea y se consume. Las dificultades que este tipo de análisis conlleva son enormes si no se cuenta con una teoría y metodología adecuadas al objeto de estudio.

Desde una perspectiva personal me parece que la teoría y metodología de la *teoría de los campos* elaborada por Pierre Bourdieu es idónea para el análisis que pretendo llevar a cabo por las razones que a continuación explicaré.

Los conceptos teórico-metodológicos de Bourdieu se basan en una caracterización del mundo social como espacio en permanente construcción y constante cambio. Donde los grupos sociales, por sus particulares intereses, son diferenciados y las relaciones que establecen son entonces, también diferenciadas. La perspectiva interpretativa de la construcción del mundo social de Bourdieu, que comparte con otros autores,⁵² es la de la permanente *lucha* de intereses por parte de los grupos sociales. La aportación de Bourdieu es, por un lado, la de explicar que estas *luchas* se llevan a cabo también en los ámbitos de especialización (de conocimiento o de creación) y, por otro, la de explicar cómo se articulan los diferentes elementos que caracterizan a cada uno de ellos ya sean culturales, ideológicos, económicos, históricos, sociales o simbólicos.

Desde la perspectiva teórico metodológica de Bourdieu el análisis de los ámbitos de especialización da cuenta de sus características propias así como de la articulación de los diferentes elementos que en él intervienen. Al mismo tiempo permite conocer cómo se construye la articulación de los ámbitos de especialización con los espacios sociales.

La propuesta de Bourdieu es útil para el análisis de cualquier ámbito de especialización y al mismo tiempo permite su conocimiento particular:

Hay leyes generales de los campos: campos tan diferentes como el campo de la política, el campo de la filosofía, el campo de la religión tienen leyes de funcionamiento invariables (es lo que hace que el proyecto de una teoría general no sea insensato y que, desde ese momento, se pueda utilizar lo que se aprende sobre el funcionamiento de cada campo particular para interrogar e interpretar otros campos, superando así la antinomia mortal de la monografía idiográfica y la teoría formal y vacía). Cada vez que se estudia un campo nuevo- ya sea el campo de la filosofía, de la moda de hoy, o de la religión en la Edad Media- se descubren propiedades específicas, propias del campo particular, al tiempo que se hace progresar el conocimiento de los mecanismos universales de los campos que se especifican en función de variables secundarias.⁵³

⁵² Autores como Maquivelo, Burke, Tocqueville o Marx han elaborado sus respectivos análisis sociales sobre la base de la diferenciación de los intereses de los grupos sociales.

⁵³ Bourdieu, Pierre, *Cuestiones de Sociología*, Editorial Istmo, España, 2000, p. 112.

Más importante aún, los conceptos de Bourdieu, por su dimensión dinámica, se pueden utilizar en el análisis de las características particulares de ámbitos de especialización acotados a tiempos y espacios socio-históricos.

Así la teoría y metodología de Bourdieu me permite intentar el análisis del ámbito de especialización de la música en México y conocer los elementos que lo constituyen y de que manera se relacionan en su interior y con el mundo social. Por las características de la teoría de los *campos* es posible explicar los conceptos que la integran sin hacer referencia a un campo específico. En ese sentido, y como paso previo al análisis del ámbito de especialización de la música en México, desde la interpretación de los conceptos de *teoría de los campos* de Bourdieu, haré una breve explicación de aquellos conceptos que utilizaré en los siguientes capítulos de este trabajo con el objetivo específico de aclarar su definición y las relaciones que entre ellos se establecen para lograr una mejor comprensión de su uso como herramientas conceptuales para el análisis del *campo de la música en México*. Dichos conceptos, por ser relacionales, requieren una presentación igualmente relacional por lo que su puntualización, si bien necesariamente clara, también requerirá de reiteraciones.

Campo y objeto en juego

El *campo* es un *concepto teórico* que explica las relaciones dentro del espacio social. En este sentido, el *campo* es un concepto que requiere, para su comprensión y utilización como herramienta analítica, que se entienda que las relaciones sociales no son algo dado o existente de manera estática sino, por el contrario, en permanente construcción o actualización.

El autor, Pierre Bourdieu, parte de un punto de observación del espacio social: el de la *diferenciación*. La perspectiva de la *diferenciación* contempla una puntualización para distinguir los *tipos de sociedades*, éstas pueden ser: *no diferenciadas* y *altamente diferenciadas*.

En las primeras, *no diferenciadas*, los objetos culturales son creados y apropiados (producidos y consumidos) por la gran mayoría de sus integrantes (*agentes*). En otras palabras, los *agentes* pueden apropiarse de los bienes culturales, de la herencia cultural, ya que poseen o tienen acceso de igual manera a los *instrumentos* de apropiación. En las segundas, *sociedades altamente diferenciadas*, existe una gran diferenciación de grupos y, consecuentemente, una diferenciación de objetos culturales así como de los modos o maneras de apropiación de los mismos. Dicho de otra manera, en las sociedades diferenciadas los instrumentos para la producción y apropiación de bienes culturales están repartidos de manera desigual.⁵⁴

Desde la perspectiva de la *diferenciación*, Pierre Bourdieu conceptualiza los ámbitos sociales: cultural, económico y político también como *diferenciados*. Los procesos de producción y apropiación de bienes culturales en las sociedades diferenciadas pueden aparecer, a simple vista, como desordenados y caóticos, ininteligibles y azarosos.

La explicación sociológica de la *teoría de los campos* desvela la lógica de los mencionados procesos. La construcción teórica del concepto de *campo* sirve como herramienta para el análisis *relacional* de los procesos culturales dentro del espacio social. Es decir, permite llevar a cabo un análisis de los elementos que intervienen en el

⁵⁴ Bourdieu, Pierre, *La Distinción*, Taurus, España, 2000, p. 226.

proceso de creación y apropiación cultural, a partir del *valor*⁵⁵ o *propiedades relacionales* que cada uno de ellos posee dentro de las relaciones que entre ellos se establecen. “La mayor parte de los productos sólo reciben su valor social en el uso social que de los mismos se hace; de suerte que no se puede, en estas materias, reconocer las variaciones [según la clase] más que a condición de introducir las de entrada.”⁵⁶

Como primera idea acerca del concepto de *campo* se puede decir que es un *espacio social* en donde *ocurren* las *relaciones* que permiten una actividad o especialización determinada.

Cabe señalar que la concepción de *campo* corre paralelamente a la idea de que el mundo social moderno está constituido por microcosmos *relativamente autónomos*.⁵⁷ Es decir, las sociedades altamente diferenciadas han construido ámbitos de especialización en donde determinadas actividades (de creación y conocimiento) se crean y desarrollan su historia propia y por ello, tiene una *autonomía relativa* respecto de otras actividades sociales.⁵⁸ En otras palabras, el *campo* es un concepto que explica los ámbitos de especialización

⁵⁵ Bourdieu utiliza el concepto de valor en el sentido de Saussure “Puesto que la lengua es un sistema del que todos los términos son solidarios y donde el valor del uno no resulta más que de la presencia simultánea del otro”. Saussure, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Fontamara. México 1998, p. 163. La aportación de Saussure tiene una aplicación no sólo en el estudio sociológico sino también en el de la música.

⁵⁶ *ibid.*, p. 19

⁵⁷ Bourdieu, Pierre, Wacquant, Lóic, *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*, Editorial, Grijalbo, 1995, p. 64.

⁵⁸ Habermas en su artículo *La Modernidad un proyecto inacabado* hace un comentario a la afirmación de Max Weber sobre la modernidad cultural, momento en que las concepciones del mundo se fragmentan y los problemas tradicionales se dividen como cuestiones de justicia, de conocimiento y de gusto. “En la Edad Moderna se da una diferenciación de las esferas axiológicas de la ciencia, la moral y el arte”. Los discursos científico, jurídico y estético se institucionalizan como competencia de especialistas. “De ahora en adelante se da también una historia interna de las ciencias, de la teoría moral y jurídica y del arte; esto es, no evoluciones lineales, sino procesos de aprendizaje” La idea de que las especializaciones desarrollaron *historias internas* es indispensable para tener una visión amplia de la construcción del concepto de campo. P. 273.

El concepto de *autonomía relativa* de los *campos* ha permitido su conceptualización y análisis como ámbitos sociales con historia propia, con reflexión y teorización igualmente propias, donde se crean instituciones, conocimientos, bienes, jerarquías y vías de legitimación, que los diferencian de todos los demás *campos*.

El concepto de *campo* incluye muchos elementos que requieren de explicación detallada para su comprensión y utilización. Estos elementos constituyen las *leyes generales de los campos* que se refieren a *leyes de funcionamiento* o *propiedades invariables* de los *campos*.⁵⁹

La primera *ley de funcionamiento de los campos* se refiere al *campo* como *espacio social* donde hay algo en *juego*, es decir, los individuos (*agentes*) que en él coinciden pueden hacerlo porque tienen un interés común: *lo que está en juego (enjeu)* Dicho de otra manera: si bien el *campo* es un *espacio de especialización* dentro de él hay un *objeto en juego* y personas dispuestas al *juego*, es el lugar donde el *objeto* específico en *juego convoca* a todos los que allí concurren:

Un campo, así sea el científico, se define entre otras cosas definiendo objetos en juego [enjeu] e intereses específicos irreductibles a los objetos en juego y a los intereses propios de otros campos y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el campo.⁶⁰

En una primera lectura podría entenderse que *objeto en juego y especialización* pueden funcionar de manera intercambiable, o que la especialización define al objeto en juego, esto no es así. Es entonces pertinente señalar que la *especialización* es el “material” que define al campo, (música, deporte, ciencias sociales) pero lo que explica su *estructura* es el *objeto en juego*.

⁵⁹ Bourdieu, Pierre, *Cuestiones de Sociología*, Ediciones Istmo, España, 2000, p. 112.

⁶⁰ *ibid.*, p. 113.

El concepto *objeto en juego* nos habla, casi por sí mismo, de una contienda. Para Pierre Bourdieu los *opuestos* que coexisten en las *sociedades diferenciadas* entablan relaciones de tensión o de *lucha*, es decir, de constante construcción de las diferencias. De lo anterior entendemos que el concepto de *objeto en juego*, específico dentro de cada campo, también se encuentra en constante construcción y actualización.

Si bien el *objeto en juego* es lo que *convoca* a los individuos a participar en él, éstos participan como *agentes* sociales, es decir, poseedores de capitales *diferenciados*, cualidad que imprime al campo su característica esencial: la de ser *espacio diferenciado* o espacio de *luchas*, de fuerzas en conflicto, por el *objeto en juego*.

La *lucha*, entendida como *relaciones* entre los participantes, en un determinado *campo*, que *reconocen y aceptan la lucha por el objeto en juego* que tiene el sólo límite de no destruir el juego, es decir, el *campo*: "Llamo campo a un espacio de juego, un campo de relaciones objetivas entre individuos o instituciones en competición por un objeto idéntico."⁶¹

El *campo específico* con su *objeto en juego* es el espacio de las relaciones objetivas *irreducibles* a otros campos. Es en este sentido que se puede hablar de *campos específicos* como *relativamente autónomos*, ya que cuentan con una lógica de funcionamiento propia siempre relacionada con la *especialización* y el *objeto específico* que esta en *juego* dentro del *campo*.

Si bien los espacios de especialización han sido señalados, por lo menos, a partir de la reflexión sobre la modernidad, la gran aportación de Bourdieu consiste en la formulación de una *teoría* que permita su estudio interno y, al mismo tiempo, sus relaciones con el espacio social.

⁶¹ Bourdieu, Pierre, *op. cit.* p. 196.

El concepto de *campo*, con las características hasta aquí mencionadas, es una herramienta para el análisis social ya que permite elaborar problematizaciones o preguntas acerca de *campos específicos*.

Estructura

La siguiente *ley de funcionamiento* o *propiedad invariable* de los *campos* se refiere a la *estructura*.⁶² La *red de relaciones* entre las *posiciones en lucha* es la *estructura* del campo; la *estructura* está *estructurada* por las posiciones que ocupan los participantes en el campo ya sean individuos (*agentes*) o instituciones. Las *posiciones* se definen con respecto al *objeto en juego* en relaciones de oposición: por la conservación o por la transformación de la configuración de fuerzas. La configuración de fuerzas dentro del campo implica relaciones de oposición con una determinada articulación a la cuál Bourdieu llama *estructura*.⁶³ La *estructura* no cómo organización dada, o maquinaria permanente o incambiable, sino como un *estado* de las *relaciones de fuerza* entre los agentes o instituciones, implicados en un campo, y que tienen en común una serie de intereses fundamentales: todo lo que va unido a la existencia misma del campo. Entre los participantes se establece una complicidad objetiva, que subyace a todos los posibles antagonismos.

Cabe mencionar dos cosas acerca de la estructura; la primera, que la *estructura* es *estructurante*, dicho de otra manera, la *estructura* al darle al campo una articulación, a partir de las relaciones de fuerza y lucha y derivada de las *posiciones* de los ocupantes del campo, encaminadas a su propia conservación y transformación, se convierte en

⁶² Bourdieu, Pierre, *op.cit.* p, 113.

⁶³ *ibid.*, p. 113.

estructurante; la segunda, ligada a la anterior, que la estructura misma del campo está en permanente *estructuración*, es decir, en permanente cambio.

Es por estas características, que la *reproducción* de la *estructura* se entiende como el resultado del conflicto o de la *lucha* dentro del *campo*.

Hay que mencionar que el *principio estructurante* del *campo* son las divisiones fundamentales que existen dentro del él, es decir, *el estado de las relaciones* de fuerza entre los *jugadores*: aquellos que ocupan posiciones dentro del campo definen la estructura del campo. La *red de relaciones* objetivas entre *posiciones* y *oposiciones* se puede describir también como la relación entre *dominantes* y *dominados*

Capital

Como ya se explicó antes, los *jugadores* o *agentes* se encuentra en cierta posición social es decir, en un “lugar” del espacio social, dicho espacio al ser diferenciado se caracteriza por las relaciones que se establecen con los otros “lugares”.

Estas relaciones están definidas por los *atributos* de los *agentes*. Para explicar los atributos, Pierre Bourdieu utiliza el concepto de *capital* pero no en el sentido “economicista”, sino como el conjunto *competencias* o atributos, propios o adquiridos, que el *agente pone en juego* al entrar en los diferentes campos del espacio social.

Bajo esta concepción Bourdieu desarrolla el concepto de *capital* como los bienes, conocimientos, habilidades y competencias que el agente hereda por su posición social o construye a lo largo de su acción social. En su práctica social el *agente pone en juego* diferentes capitales (social, cultural, escolar, económico) según el campo en que participe y éste está definido por su volumen y estructura.

Capital Específico

Como ya se ha mencionado, los *campos* responden a las leyes generales de funcionamiento, pero cada *campo* tiene una *lógica propia* que proviene del *capital específico*; es éste el que permite la *lucha* por el *objeto en juego* en determinado *campo*. El *capital específico* se refiere a las *competencias* que *agentes* e instituciones ponen en juego en un campo específico y *vale* en relación con un campo determinado; funciona en los límites de ese campo y constituye el fundamento del poder, (de la autoridad específica) característico del campo; el *capital específico* ha sido acumulado en luchas anteriores y define las luchas ulteriores.

Agente

Hasta aquí he hablado de algunas de las *leyes generales* del concepto de *campo*: las *relaciones de fuerza*, las *luchas*, la *estructura* y el *capital específico*. Es necesario continuar la explicación de otros elementos invariables que complementen la idea relacional del concepto de *campo*.

He mencionado que en el campo concurren *agentes* e instituciones por el interés del *objeto en juego* y que ambos ocupan *posiciones* dentro de él.

El *agente* es un elemento dentro de la concepción de *campo* que explica al individuo dentro del *espacio social*. El *agente* es la persona o individuo *constituido socialmente*, *activo* y *actuante dentro de campos determinados*. A partir de su *posición* en un campo determinado conforma su visión particular tanto del mundo como del propio *campo*. En este punto salta la pregunta: ¿cómo ingresa un *agente* a un campo determinado?

Para poder comprender esta construcción es necesario situar al *agente* dentro del espacio social. Como afirman Berger y Luckmann ⁶⁴ el individuo nace en un mundo social previamente **organizado**, los procesos de socialización tienen por objetivo hacer que ese individuo *opere* o *funcione* dentro de él. Dentro de esta organización del *espacio social* el *agente* se encuentra en una *posición* determinada, es decir, en una *posición* caracterizada por las *condiciones de existencia*. Estas se refieren a *condiciones sociales y económicas* o, dicho de otra forma, al *volumen y estructura del capital económico y social*; los *agentes* con condiciones de existencia similares se agrupan en *clases sociales*.

Las clases se definen por las *condiciones de existencia*, éstas son consideradas por Pierre Bourdieu como *propiedades determinantes*; sin embargo, el propio autor también considera otras propiedades, aquellas del *agente* y que define como *menos determinantes*: edad, sexo, lengua, pertenencia étnica.

Las clases sociales en la conceptualización de Pierre Bourdieu son construidas teóricamente a partir de las condiciones de existencia y también por las propiedades menos determinantes. El concepto de clase de Pierre Bourdieu, al igual que todos los elementos de la teoría del campo, es un concepto abierto que “se define dentro del sistema teórico que construye” ⁶⁵

En este sentido, el análisis de la clase social no se realiza a partir de una sola propiedad, ni por la suma de todas las propiedades, ni por el ordenamiento jerárquico de éstas. La clase social esta definida por: “la estructura de las relaciones entre todas sus propiedades pertinentes, que confiere su propio valor a cada una de ellas y a los efectos que ejerce sobre las prácticas” ⁶⁶

⁶⁴ Berger, Peter y Luckmann, Thomas, *La Construcción Social de la Realidad*, Amorrortu Editores, 2001.

⁶⁵ Bourdieu, Pierre y Wacquant, Lóic, *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*. Editorial Grijalbo, 1995, p. 64.

⁶⁶ Bourdieu, Pierre, *La Distinción*, Editorial Taurus, España, 2000, p. 104.

A partir de condiciones similares de existencia y de las otras propiedades de *clase* los agentes “organizan” *de manera relacional* sus estilos de vida: sus espacios, su consumo, sus diversiones, ritos y celebraciones, su acceso a la educación, su gusto; a todo lo cuál nos referiremos como *prácticas* y que, a partir de ellas, los mismos *agentes* integran su *visión del mundo* como una visión de clase.

La relación que existe entre las propiedades le da un *valor* a cada una de ellas y también a los efectos que ejercen sobre las prácticas. En otras palabras, el *concepto relacional* ayuda a la comprensión de la clase *en construcción* la cuál, permanentemente, establece *relaciones* entre las *propiedades* que la definen.

Las *prácticas* de los *agentes* de una clase al ser *diferenciadas*, ya que las mismas propiedades de la clase lo son, tienen un doble efecto, separable únicamente para su descripción: evidencia la diferenciación social y, al mismo tiempo, afirma la propia clase; a estos efectos Pierre Bourdieu los llama *prácticas enclasables* y *sistema de enclasamiento*. Antes de seguir adelante es pertinente aclarar ambos conceptos. Por sistemas de enclasamiento se entiende el conjunto de *capitales* que le permiten al *agente* “definir” una trayectoria de pertenencia a una clase o grupo social y las *prácticas enclasables* aquellas que definen a las clases o grupos sociales.

En resumen, el *agente* se encuentra en un mundo social previamente organizado en el cuál ocupa una posición *diferenciada* con respecto a otros agentes y *similar* a otros tantos; las condiciones de existencia similares agrupan a los agentes en clases sociales. El concepto de *clase construida* contempla todas las propiedades de éstas, es decir, aquellas más determinantes (condiciones de existencia) y las menos determinantes (características de sexo, edad, ingreso, escolaridad, etnicidad). Las clases sociales se definen por las *relaciones entre todas sus propiedades* las cuales le confieren su propio

valor así como también ejercen efectos sobre las prácticas que llevan a cabo los *agentes*. En otras palabras, el concepto de *clase en construcción* permite comprender la raíz común de las *prácticas enclasables y enclasantes* propias que producen y juzgan los agentes que de igual manera les permite elaborar juicios clasificatorios sobre las prácticas de los otros.⁶⁷

A partir de la explicación anterior, se puede comprender que el *agente*, en virtud de la posesión del *volumen y estructura del capital*, puede ingresar a determinados *campos*, tener en ellos una *posición* y también una *trayectoria* (potencial de movilidad dentro de un campo) lo cual le permite orientarse activamente dentro de un campo específico. El *agente*, puede entonces “actuar” dentro del campo en las tendencias de *conservación o subversión* de la distribución del capital. Bourdieu hace énfasis en que el esquema de posesión reducida de capital no implica subversión ni que la posesión de gran capital redunde en la conservación del mismo.

Habitus

Después de esta necesaria puntualización de las relaciones entre *agente y clase social* se puede abordar el concepto de *habitus*.

Si en el espacio social, los grupos que comparten condiciones de existencia similares comparten prácticas similares, surge la pregunta sobre cuáles son los elementos que les permitan a los agentes tener prácticas similares. Dicho de otra manera, ¿qué características, socialmente construidas, comparten los *agentes*, que les permite reconocerse en las prácticas comunes?

⁶⁷ Bourdieu, Pierre, *La Distinción*, Editorial Taurus, España, 2000, p. 169.

En otras palabras, si las condiciones de existencia permiten a los *agentes* la producción de prácticas *enclasables* y *enclasantes* y, por lo tanto, la elaboración de juicios jerarquizantes que se aplican a las prácticas propias y a las de los otros, surge la pregunta acerca de *aquello* que permite este proceso.

Para poder explicar, de manera sociológica, la relación entre las condiciones de existencia y las características distintivas asociadas con la posición correspondiente a ese espacio dentro del mundo social, Pierre Bourdieu elaboró el concepto de *habitus*, dentro de la teoría de los campos.

El concepto de *habitus* hace *inteligible* la relación entre prácticas y producción de bienes culturales, *enclasables* y *enclasantes*, y que se transforman en *signos distintivos*:

Las condiciones de existencia de cada clase van imponiendo inconscientemente un modo de clasificar y experimentar lo real...[el *habitus* es] el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas.⁶⁸

La interiorización de lo social permite al *agente* la sistematización de sus prácticas, resultantes de las condiciones de existencia, con el doble efecto de “asumir” las propias y diferenciar las de los otros. Dentro del sistema de prácticas *enclasables*, el *habitus*, como el principio generador de esas mismas prácticas, está definido por dos capacidades: la de producir bienes y prácticas *enclasables* y la capacidad de diferenciar y apreciar a ambos en el espacio social como estilos de vida.

⁶⁸ Bourdieu, Pierre, *Los Usos Sociales de la Ciencia*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2000, p. 34.

Posición dentro del campo

Existe una relación entre la posesión de *capitales* de los *agentes* y su *puesta en juego dentro del campo*, lo que se puede definir como *posición* dentro del campo. Se ha mencionado ya que el campo es un espacio social donde un objeto se encuentra en disputa, que las *luchas* por ese objeto constituyen la historia misma del *campo*, también se ha dicho que la *estructura del campo* se refiere al *estado* de las relaciones de fuerza entre los agentes e instituciones inmersos en ella por la conservación o subversión de la estructura de la distribución del capital específico.

Las posiciones dentro del campo están repartidas o asignadas en relación con la distribución del *capital específico*, es decir, por su volumen y estructura así como también por su historia y antigüedad dentro del campo.

Las posiciones, establecidas en redes de relaciones objetivas entre los participantes, son definidas por los *agentes* e instituciones, por las relaciones de *fuerza* en *lucha* por el *objeto en juego*.

Las posiciones dentro del campo se definen objetivamente en su existencia y por las determinaciones que imponen los ocupantes sean estos agentes o instituciones.⁶⁹ Al mismo tiempo esas posiciones tienen una doble situación: actual y potencial. Según lo hasta aquí dicho, las posiciones dentro del campo pueden ser de dominación de subordinación y de homología.

⁶⁹ Bourdieu, Pierre, *Respuestas: Por una Antropología Reflexiva*, Editorial Grijalbo, México, 1995, p. 67.

Trayectoria

De acuerdo con la concepción dinámica de la teoría de los campos los *agentes* no están completamente definidos ni por los *capitales* que poseen ni por el *habitus*. Los *agentes* tienen movilidad en los diferentes campos en los que *juegan*:

Los agentes no están completamente definidos por las propiedades que poseen en un momento dado del tiempo y cuyas condiciones de adquisición sobreviven en los *habitus*...y por otra parte la relación entre el capital de origen y el capital de llegada, o si se prefiere, entre la posición original y actual en el espacio social.⁷⁰

Así, el efecto de trayectoria social se refiere a la experiencia de ascenso o descenso social que conforme al punto de partida se construye o delinea la pendiente del *agente* en la carrera social.

La teoría de los campos me permite plantear una primera aproximación al análisis del campo de la música en México y la elaboración de preguntas concretas. Por ejemplo, ¿Cuál es el *objeto en juego* en el campo de la música? ¿Cuál es el *capital específico* del campo de la música? ¿Qué *capitales* ponen en juego *agentes* e *instituciones*? ¿Qué elementos constituyen el *habitus* del campo de la música? ¿Quiénes son los dominantes y los recién llegados al campo?

En el siguiente capítulo haré un planteamiento acerca de cuál es el *objeto en juego* en el campo de la música, pregunta que considero esencial responder, para iniciar el análisis del *campo* de la música en México.

⁷⁰ Bourdieu, Pierre, *La Distinción*, Taurus, España, 2000, p. 110.

IV. EL OBJETO EN JUEGO EN EL CAMPO DE LA MÚSICA

En el capítulo anterior presenté de manera muy concisa los elementos de la teoría *de los campos* de Pierre Bourdieu que utilizaré como herramienta analítica para la investigación del *campo* de la música en México. Me parece necesario iniciar el proceso analítico a partir de dos premisas íntimamente relacionadas, señaladas por el mismo Bourdieu como fundamentales para hacer el estudio de un *campo*. La primera se refiere a la caracterización del espacio social a analizar y la segunda, a la *autonomía relativa* de los ámbitos de especialización de ese mismo espacio social.

Ambas premisas se pueden relacionar de manera puntual en la siguiente pregunta: ¿Es el mundo social, dentro de las fronteras de México, una *sociedad diferenciada* en la cual existe un ámbito de especialización de la música con *autonomía relativa*? La respuesta no puede consistir en una afirmación “obvia” o del “sentido común”⁷¹. Se tiene, por lo tanto, que elaborar como problema de investigación

De acuerdo con la *teoría de los campos* el mundo social diferenciado se define como aquel en que los procesos de *producción y apropiación de bienes culturales* se dan de manera diferenciada; éstos mantienen una relación de *homología* con los procesos de construcción de grupos sociales, (entendidos como en permanente actualización) en el sentido de que también estos son *diferenciados*.⁷²

⁷¹ Bourdieu, junto con otros sociólogos, hace referencia a la tarea del sociólogo en el combate contra las afirmaciones de sentido común y también al concepto de *ruptura* en la construcción del objeto de estudio. Bourdieu, Pierre, et al *El Oficio de Sociólogo Siglo XXI*, México, 2000.

⁷² A lo largo del texto *La Distinción*, sobretodo en el capítulo I Títulos y Cuarteles de Nobleza Cultural, Bourdieu explica como se construye la sociedad diferenciada a partir de las relaciones entre clase social, capitales que portan los agentes, su habitus, su trayectoria y los elementos para la apropiación de los bienes culturales. Bourdieu, Pierre, *La Distinción*, Taurus, Madrid, 2000, pp. 9-95.

Dentro de los productos culturales, los *productos o bienes musicales*, (aquellos que utilizan el sistema de *signos* del lenguaje musical e instrumentos musicales) también son *producidos* y *apropiados* mediante procesos diferenciados. En otras palabras, los *instrumentos y herramientas*, tanto de *producción* como de *apropiación*, de los *bienes musicales* no son compartidos por los grupos sociales de manera *universal* sino de manera particular. Dicho con otras palabras, las herramientas para la producción y apropiación de los *bienes musicales* sólo son compartidas por los integrantes de cada grupo social en específico.

La afirmación anterior significa una *ruptura* con la *creencia del sentido común* que afirma que cualquier persona puede *apropiarse*, “comprender” o “sentirse emocionada”, por la producción musical ya que el lenguaje musical es *universal*.

En este sentido se afirma que la producción musical de cualquier tradición cultura puede ser “comprendida” o “gustada” por todos los individuos. Si bien no se puede argumentar en contra que lo anterior suceda a individuos particulares –por su posición en el campo o su trayectoria social- tampoco se puede afirmar que los grupos sociales se comporten de esa manera, dentro de su “cotidianidad. Se tendría que hacer en el primer caso, un análisis profundo del *agente* y su *trayectoria social*, y, en el segundo, un análisis de las *relaciones* que entablan los grupos en el *mundo* social, procedimientos que permitirían elaborar, para ambas situaciones, una explicación sociológica de los procesos y, de nueva cuenta, alejarse de las explicaciones del sentido común.

En síntesis, la *producción y apropiación diferenciada* de bienes musicales es característica de una sociedad *diferenciada*. En otras palabras, los procesos de producción y apropiación de bienes musicales son *expresión* de la misma sociedad diferenciada.

La distribución *diferenciada* de herramientas de *producción musical*, en el espacio social que nos ocupa, puede ser analizada, por ejemplo, a partir del acceso a las instituciones de educación musical⁷³ el cual es restringido, no solamente por la matrícula limitada,⁷⁴ sino también por los requisitos de ingreso. De manera específica también se puede mencionar que el acceso a las herramientas de *apropiación* es igualmente *diferenciado*. Por ejemplo, en la *geografía cultural* del espacio social urbano de la Ciudad de México, entendida como los espacios sociales específicos para la apropiación grupal de los bienes musicales, éstos están distribuidos de manera diferenciada, por zonas geográficas,⁷⁵ en relación con grupos sociales poseedores de diferentes capitales culturales, sociales y escolares.

Las situaciones específicas del párrafo anterior sirven para ejemplificar como los bienes musicales *expresan y reproducen la diferenciación social*. En los capítulos subsecuentes haremos un análisis más detallado de los procesos de *producción y apropiación* de bienes musicales.

En cuanto a la *autonomía relativa* de los espacios de especialización del conocimiento y la creatividad, se puede decir que ésta también tiene una historicidad,

⁷³ Por educación musical se entiende la obtención de herramientas que permiten el manejo del lenguaje musical como especialización. A lo largo de la historia, por lo menos en occidente, la adquisición de éstas ha estado restringida a grupos minoritarios. Para comprender el acceso restringido a la educación artística en general y en particular a la musical es necesario, por un lado, tener una visión histórica del papel de las artes en occidente y de la historia de la música respectivamente. Un acercamiento en este sentido es abordado por Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Ediciones Guadarrama, España, 1976. Primer volumen.

⁷⁴ Un ejemplo de esto son los datos estadísticos del ingreso al nivel licenciatura de la Escuela Nacional de Música de la UNAM en los años 1998, 1999 y 2000 fue respectivamente de 269, 292 alumnos y 303 alumnos. Los requisitos de ingreso contemplan el conocimiento de obras de la tradición cultural de la Bellas Artes e incluso la posesión del instrumento. Datos estadísticos tomados de *Informe Anual de Actividades 1996-2000*. Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2000, pp 3-5.

⁷⁵ Las salas de concierto de la tradición musical de la Artes, Salas Nezahualcoyotl y el Palacio de la Bellas Artes se encuentran en el sur y centro de la ciudad. En el Oriente y Poniente no existen espacios para ese fin.

que se ha construido durante largos procesos en el contexto de las complejas transformaciones económicas, políticas y sociales de las sociedades.⁷⁶

Para algunos autores la autonomización de los espacios de especialización es una característica de la modernidad. Si bien puede considerarse una digresión hablar sobre *modernidad*, resulta indispensable puntualizar que los autores que así la definen lo hacen precisamente por el movimiento (entendido como desplazamiento y opinión) de consolidación de *espacios* dentro del mundo social, donde las *especializaciones* generan instituciones, jerarquías e historia propia y que dan como resultado el *desarrollo autónomo* de cada especialidad. En otras palabras, el proceso de modernización es tal en tanto que las condiciones sociales permiten a los ámbitos de especialización romper paulatinamente con dependencias que mantenían con instituciones religiosas o de poder.⁷⁷

Como se mencionó en el capítulo anterior, la *teoría de los campos* corre paralelamente al concepto de *espacios autónomos* que sólo pueden existir en condiciones sociales, políticas y económicas que algunos autores han denominado características propias de la *modernidad* y otros, como Antonio Gramsci, como característico del desarrollo del *bloque histórico* de la *hegemonía burguesa*⁷⁸

Es precisamente en este punto donde se hace necesario unir las ideas mencionadas sobre *sociedades diferenciadas* y *espacios sociales de actividades especializadas con autonomía relativa* en una relación dentro de contextos históricos específicos de

⁷⁶ Cabe aquí mencionar la tabla de clasificación de "las distintas materias del conocimiento" que incluye Hobbes en el *Leviatan*. En ella se advierte los distintos ámbitos de conocimiento y creación que tendrán un desarrollo separado en los siglos posteriores al autor. Hobbes, Thomas, *Leviatan* Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 68.

⁷⁷ Habermas, Jürgen, *La Modernidad un proyecto inacabado* 1980.

⁷⁸ La hegemonía es un concepto que ha generado múltiples interpretaciones. En este texto usaremos la que se refiere al dominio y dirección intelectual y moral de la clase dirigente en los ámbitos privados, en los que puede participar, o no, los organismos del Estado. Consultar de Carlos Pereyra, *Gramsci: Estado y Sociedad Civil*, en Gramsci, Paradigmas y Utopías, Revista bimestral #5 julio/agosto 2002.

transformaciones económicas, políticas y sociales y en la cual, ambos son causa y efecto. En otras palabras, las transformaciones económicas y socio-políticas son motivo y fruto o principio y resultado de los procesos de *especialización* en actividades como la ciencia, el derecho, la filosofía y, por supuesto, el arte, que han logrado su desarrollo al realizarse de manera *relativamente autónoma* en *espacios sociales* específicos. Estos procesos han creado una compleja organización social y la emergencia de nuevas *clases* y *grupos sociales* que producen a su vez *bienes culturales* y herramientas de *apropiación* de los mismos.

De todo lo anterior deduzco, y para continuar con la elaboración de la respuesta al problema inicial, que si bien ha quedado establecido el carácter de sociedad *diferenciada* del mundo social en México, hace falta ahondar sobre la especificidad *autónoma* de sus ámbitos de especialización, concretamente, el de la música.

En la sociedad mexicana los procesos de *modernización*, que han tenido lugar desde la etapa independiente hasta nuestros días, han permitido, al igual que en sociedades europeas o americanas, la *autonomización* de los ámbitos de especialización.

En este sentido el ámbito de *especialización* de la música ha desarrollado paulatinamente su historia propia. En ese proceso *agentes* e *instituciones* han participado en la creación de instituciones culturales y educativas, en trabajos de investigación y teorización; en la creación de vías de legitimación y exclusión, así como también en la producción de bienes *objetivados* e *incorporados* y en el desarrollo de un *habitus*. Todo ello deja claro que la música en México puede ser estudiada como un *campo*, es decir como un *espacio social* con *autonomía relativa*.

Sin embargo, los elementos mencionados son demasiado generales, hay que recordar que las *variables nacionales*, entendidas como los procesos específicos de las formaciones culturales de las historias nacionales, son determinantes para el estudio de los *campos*. Es por ello que se hace necesario, al menos, un análisis histórico del proceso de *autonomización* del *campo de la música* en México que tome en cuenta su especificidad nacional, es decir, su historia a partir de los procesos de *transculturación* que se llevaron a cabo en la colonización, la apropiación de formaciones culturales occidentales o europeas en el proceso de independencia política y, por último la consolidación de aquellas en el período del Estado-Nación que surge después de la Revolución de 1910-1917. En otras palabras, revisar la historia de la formación cultural de bienes musicales desde la perspectiva amplia del *campo de la música* de la cultura occidental para la comprensión de las *luchas*, resistencias y oposiciones, que se llevan a cabo dentro del ese *campo*. En el siguiente capítulo abordaré de manera más detallada el análisis de los temas mencionados.

La pormenorización detallada de cada uno de los elementos descritos en el párrafo anterior, si bien puede dar una idea más o menos clara de la estructura del *campo de la música*, es incompleta, ya que, dentro de la lógica de esta investigación, el elemento esencial para definir el campo específico de la música radica en la elaboración teórica *del objeto en juego* que estructura la *lucha dentro del campo* y al *campo* mismo.

La construcción teórica del *objeto en juego* dentro del *campo* de la música permitirá establecer las relaciones *estructura/estructurante* del campo específico. Es por ello que, por el momento, el listado de los elementos únicamente *sustenta la existencia del campo de la música* y algunas ideas para llevar a cabo sobre su análisis.

Sin embargo, por si solos no proporcionan mas información sobre las relaciones que se establecen entre ellos. Esa información se obtiene, solamente, a partir de la construcción del *objeto en juego*.

El objeto en juego del campo de la música

El *objeto en juego* del campo de la música es: **la lucha por el control de la producción, reproducción y difusión de las representaciones musicales**

Esta afirmación “suena” demasiado fuerte por lo que requiere de una explicación detallada de las herramientas teóricas utilizadas para su sustentación así como también de las relaciones que se establecieron entre éstas bajo el supuesto teórico de una concepción general del *mundo social diferenciado* cuya característica principal es la *lucha entre opuestos*. Los conceptos manejados, de Antonio Gramsci y Pierre Bourdieu son, como se verá en el texto, absolutamente complementarios e indispensables para el análisis de un *producto cultural* como la música.

De Gramsci, tomo el concepto de *ideología*;⁷⁹ y de Bourdieu, el concepto de las *representaciones, mentales y objetales, como expresiones de la identidad social*.⁸⁰ Si se considera la música como una expresión artística a la manera de Bourdieu

Todo arte supone la confección de un lenguaje convencional compartido, el entrenamiento de especialista y espectadores en el uso de ese lenguaje, y la creación, experimentación o mezcla de esos lenguajes para construcción de obras particulares.⁸¹

⁷⁹ El concepto de ideología se encuentra en varios escritos de Antonio Gramsci que a lo largo del texto se citará puntualmente.

⁸⁰ El concepto de representación es manejado por Bourdieu en *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Akal, Madrid, 2001, p. 87-95 y también en *La Distinción*, Taurus, Madrid, 2000.

⁸¹ En García Canclini, Nestor, *Culturas Híbridas*. Editorial Grijalbo, México, 1989. El propósito de introducir esta caracterización no es hacer un debate sobre lo artístico sino simplemente dar una caracterización a la producción musical.

Es decir, como lenguaje y como interacción, (relación entre músico y público) ello conduce a establecer que existe una relación entre el ámbito de la música y el mundo social.

Gramsci propone en el texto *Qué es lo interesante en el arte* un acercamiento a las expresiones artísticas para, a partir de ellas, analizar el pensamiento y emociones de una época determinada.

Porque el éxito [de un libro de literatura comercial] indica (y a menudo es el único indicador existente) cuál es la “filosofía de la época”, o sea, cuál es la masa de sentimientos y de concepciones del mundo que predomina en la muchedumbre silenciosa.⁸²

Según su propuesta, las expresiones artísticas otorgan al investigador elementos a partir de los cuales se pueden reconstruir las *concepciones o visiones del mundo* de su tiempo, mismas que compartieron los públicos consumidores.

De lo anterior puedo concluir dos cosas, que ayudan a continuar la búsqueda de elementos para sustentar mi afirmación. La primera, que la producción artística es histórica, es decir, expresa su tiempo. Dicho de otra manera, la literatura, la música, la poesía, son producciones culturales elaboradas dentro de relaciones sociales específicas en contextos de desarrollo tecnológico y organización económica. La segunda, que en cada tiempo histórico se elabora *concepciones o visiones del mundo* que lo definen y caracterizan y que éstas se *expresan* en los *bienes culturales*.⁸³

Para comprender cómo los bienes culturales *expresan* las concepciones del mundo hace falta comprender cómo surgen las *concepciones o visiones del mundo* que caracterizan los períodos históricos de las sociedades, a partir de lo cual se podrá analizar *la producción de bienes musicales* como expresión de las *concepciones del*

⁸²Sacristán Manuel, *Antonio Gramsci, Antología*, Siglo XXI, España Editores, 1992, p. 306.

⁸³ La objetivación de los bienes culturales es la obra: pintura, poesía, novela, cuento, etc. En el caso de los *bienes musicales* es: toda la obra musical, las partituras, los discos, los instrumentos, las historias de la música, los museos de instrumentos entre otras.

mundo. Es decir, hace falta construir la relación entre las *concepciones del mundo* y su *expresión* en los bienes musicales

Según Gramsci cada período histórico se caracteriza por las relaciones de producción que son impuestas, en un tiempo y espacio geográfico específico, a todo los integrantes de ese mundo social por una clase dirigente⁸⁴. Desde la perspectiva de Gramsci, por clase dirigente se entiende, aquella poseedora de los medios tecnológicos y organizativos de la economía que le permite *definir* las relaciones de producción económica (qué se produce y cómo se produce). Es decir, aquella que puede *imponer* patrones de producción de bienes que satisfagan las necesidades para la reproducción de la especie humana. Esta *imposición* la puede llevar a cabo la clase dirigente ya que “tiene conciencia, aunque sea confusa o fragmentaria, de su potencia y de su misión.”⁸⁵

En otras palabras, la clase dirigente es consciente de sus capacidades para organizar el mundo social. La imposición de la organización social implica que la clase dirigente tiene *poder*, entendido como bienes, capacidades y medios para mantenerse como tal. La clase dirigente utiliza dos recursos: el *ideológico* y el *coercitivo*. El primero se refiere a la dirección *ideológica de la sociedad*, es decir, al *consenso* que logra instaurar entre los individuos y grupos del espacio social; el segundo, a los medios de represión necesarios en caso de que se rompa el consenso. La *dirección ideológica* de la sociedad es, entonces, una condición que cada *clase dirigente*, en determinado período histórico, debe instaurar y mantener para conservar su *poder*

⁸⁴ Gramsci, Antonio, *Antología*, Sacristán, Manuel, Siglo XXI de España Editores 1992, p. 39. Esta idea de Gramsci es absolutamente coherente con la totalidad de su pensamiento que concibe la historia humana como actividad práctica y como exterioridad de sus capacidades y no como naturaleza. Es en esa exterioridad y actividad práctica que la humanidad ha creado instrumentos que, por encontrarse en relaciones económicas y de producción, generan múltiples relaciones sociales y expresiones culturales.

⁸⁵ *ibid.*, p. 39.

Gramsci entiende *ideología* como *concepción del mundo*, es decir, las percepciones, creencias, sensaciones, modos de pensamiento, conductas sexuales y morales que la clase dirigente crea y difunde en un tiempo y espacio histórico determinado.

La clase dirigente crea, a través de la *ideología* o *concepción del mundo*, un consenso espontáneo entre las grandes masas que se puede describir como la liga o lazo de unión entre ella y los otros grupos sociales; En palabras de Gramsci, la concepción del mundo se *adapta* a todos los grupos sociales a partir de diferentes ámbitos como el religioso, el científico, el de la jurisprudencia y el artístico.⁸⁶

La *dirección ideológica* requiere, entonces, de una *estructura*, o sea, de *organizaciones* “encargadas” de la creación y la difusión de la *concepción del mundo*. Como la sociedad no es *homogénea* ambas actividades “fluirán” en el mundo social de manera también jerarquizada, desde los distintos ámbitos de conocimiento y especialización como son la ciencia, la filosofía, el derecho, las artes, la religión o el conocimiento de sentido común. Así, la *ideología* o *concepción del mundo* de la clase dirigente no se *expresa* ni se transmite de manera *homogénea* en todo el mundo social sino de manera *diferenciada*, es decir, en *grados cualitativos*. Estos corresponden, no solamente a la jerarquización social, sino también, a los distintos ámbitos de la creación que se objetiven en diferentes productos culturales en los distintos grupos sociales. El *material ideológico* requiere, a su vez, de instrumentos técnicos para su difusión como el sistema escolar, la comunicación de masas y las bibliotecas.⁸⁷

A manera de síntesis, según la concepción de Gramsci, la *ideología* de la clase dirigente que se difunde, en todos los niveles de la sociedad, no posee la misma

⁸⁶ Portelli, Hugues, *Gramsci y el Bloque Histórico*, Siglo XXI, México, 1990, p. 18.

⁸⁷ En la actividad específica de la música, en el mundo contemporáneo, los instrumentos técnicos para su creación y difusión son respectivamente: las escuelas y los centros culturales, salas de concierto, casas de ópera, la radio, la televisión, los discos, los conciertos masivos, la música ambiental (*muzak*) entre otros. Sobre el papel de la escuela en la creación y difusión de la ideología. Consultar Gramsci, Antonio, *Los Intelectuales y la Organización de la Cultura*, Juan Pablos, México, 1997, p. 16.

homogeneidad ya que ésta se elabora en ámbitos diferenciados por especialización y se difunde de manera jerarquizada entre los grupos sociales.⁸⁸ Resta solamente analizar a los individuos responsables de dicha creación: los *intelectuales*.

El músico como intelectual

He mencionado los intelectuales crean la concepción del mundo en los diferentes ámbitos de especialización, bajo esta lógica los músicos serían intelectuales. A continuación haré una recolección de la conceptualización de intelectual elaborada por Gramsci con el objeto de comprender desde ella, al músico. La elaboración del concepto de *intelectual* es, sin duda alguna, una de las aportaciones al conocimiento social más importantes que realizó Gramsci y hoy plenamente reconocida en los círculos académicos. Gramsci se plantea los siguientes problemas: ¿Quiénes son los intelectuales? ¿Cómo se forman y cómo se relacionan con el mundo social?

Bajo la consideración de que todas las actividades humanas implican una función intelectual, luego entonces, no existe separación entre *homo faber* y *homo sapiens*,⁸⁹

...cada hombre despliega una actividad intelectual... participa en una concepción del mundo, tiene una línea de conducta moral, y por eso, contribuye a sostener o modificar una concepción del mundo y a suscitar nuevos modos de pensar.⁹⁰

Después de un minucioso estudio de las formaciones culturales en Europa, Gramsci analiza al *intelectual* y comprende su disposición en diferentes etapas históricas así como sus relaciones con la iglesia y con las sucesivas clases dirigentes. El análisis no

⁸⁸ Portelli, Hugues; *Gramsci y el Bloque Histórico*, Siglo XXI, 1990, p. 20.

⁸⁹ "Y en verdad el obrero o proletario, no se caracteriza específicamente por el trabajo manual o instrumental, sino por la situación de ese trabajo en determinadas condiciones y relaciones sociales...En cualquier trabajo físico, aunque se trate del más mecánico y degradado, siempre existe un mínimo de calidad técnica, o sea un mínimo de actividad intelectual creadora" *Los Intelectuales y la Organización de la Cultura*, Gramsci, Antonio, Juan Pablos Editor, México, 1997, p. 14.

podía circunscribirse al ámbito interno o intrínseco de la propia actividad especializada, entendido éste como el espacio de creación del intelectual, como si su desarrollo dependiera exclusivamente de su participación en él, por lo que tuvo que buscar la respuesta en otra parte: “en el sistema de relaciones que las actividades mantienen dentro del complejo de relaciones sociales.”⁹¹

Lo que Gramsci apunta es que, la formación del *intelectual* se da en ámbitos de especialización que se desarrollan en conexión con los grupos sociales más importantes.⁹²

Como mencioné en los párrafos anteriores, la concepción del mundo está jerarquizada y es difundida en el mundo social en diferentes grados cualitativos. Según Gramsci la más alta jerarquía la ocupan los ámbitos del conocimiento científico, la filosofía y el arte,⁹³ es también en este sentido que puedo proponer que el músico es un intelectual. Para redondear esta afirmación no hay que perder de vista la idea de Gramsci sobre el surgimiento de los bloques históricos a partir no solamente de las estructuras anteriores sino también de sus expresiones.⁹⁴ Esta explicación muestra de manera clara, la permanencia a través de la historia de ciertos ámbitos de especialización y en particular el de la música por lo que el músico se podría considerar como un intelectual *tradicional*. El análisis de Gramsci es complejo e innovador ya que señala que en el mundo moderno ha surgido otro tipo de intelectual: el *orgánico*. El intelectual *orgánico* surge con las nuevas clases sociales derivadas del desarrollo de la tecnología y de los medios de producción. Sus actividades están ligadas a los aspectos

⁹⁰ *ibid.*, p. 15.

⁹¹ *ibid.*, p. 14.

⁹² *ibid.*, p. 16-17.

⁹³ Sacristán Manuel, *Antonio Gramsci. Antología*, Siglo XXI, España, 1998, p. 395.

⁹⁴ *ibid.*, p. 389.

organizativos y operativos, sobretodo, de las nuevas especializaciones.⁹⁵ La inclusión de esta distinción es pertinente en la construcción del campo de la música para poder caracterizar la participación del músico tradicional y de otros agentes implicados, los intelectuales orgánicos, en la construcción de las concepciones del mundo.

La conceptualización del intelectual *tradicional* y del *orgánico* permite analizar sus posiciones en el *campo* de la música, su participación en la creación de concepciones del mundo y también a analizar las relaciones que establecen con el mundo social. De igual manera, esta perspectiva ayudaría a la investigación del proceso histórico de creación de *intelectuales músicos* en México más allá del recuento de su vida y obra.

Hasta aquí hemos hablado de la creación y difusión de una *ideología* o *concepción del mundo* que juega el papel de construir el *consenso social* que legitima a la clase dirigente lo cual le permite su permanencia en el *poder*. Hemos hablado también de las *organizaciones* e *instrumentos técnicos* que son indispensables para la creación y difusión de la *ideología dominante*; finalmente de aquellos individuos, los intelectuales, que al pertenecer a un ámbito de especialización, y conceptualmente ligados a grupos sociales, *crean diversas formas de expresión de la concepción del mundo*. En el apartado siguiente hablaré de la música como *concepción del mundo*.

La Música como *Concepción del Mundo*

Hasta aquí tenemos una lectura teórica que nos permite suponer que la música *expresa* una *concepción del mundo*. Sin embargo, es necesario profundizar en ésta caracterización para *desvelar* los procesos de creación y difusión de la música. En otras palabras, es necesaria una revisión que precise que su carácter *sonoro intangible* no la

⁹⁵ *ibid.*, p. 392.

exime de los procesos de *creación y difusión* a los que están sujetos todas las expresiones humanas.

La creación musical es, al igual que los demás productos de la creatividad humana, una expresión cultural; tiene un carácter histórico, *expresa y construye concepciones del mundo* en circunstancias culturales, sociales y políticas, dentro de contextos de organización de la economía, de una época determinada. Es una actividad especializada que llevan a cabo los *intelectuales tradicionales y orgánicos* ligados a clases o grupos sociales en períodos históricos específicos. Los procesos de *creación y difusión* de *bienes o expresiones musicales* son procesos que no ocurren de manera *homogénea* en el mundo social sino, por el contrario, de manera altamente jerarquizada..

Si se concibe la música de esta manera entendemos las diferentes *funciones sociales* que se le asignan desde los diferentes grupos sociales donde se producen

Lo que se quiere dejar claro es que la música, como cualquier otro producto cultural, también tiene la *función* de crear el consenso, en ese sentido es, también, una *concepción del mundo*. El contenido de esa *concepción* no se difunde de manera *homogénea* difiere en cuanto a los géneros y medios de expresión que son también jerarquizados.

En sociedades poco diferenciadas donde los ámbitos de especialización no habían desarrollado la *autonomía relativa* observamos que la *función social* de la música estaba ligada, de manera casi exclusiva, a expresar la *concepción del mundo* de la clase dirigente. Al respecto de este problema Jean Paul Sartre en el artículo *El artista y su conciencia* dice:

¿que era ese público sino la aristocracia dirigente que, no contenta con ejercer, sobre todo el territorio, poderes militares, jurídicos, políticos y administrativos, se constituía, en tribuna del gusto?. Como esa élite de derecho divino decidía sobre la figura humana, cantor o maestro de capilla podía hacer escuchar sus sinfonías o sus cantatas al hombre entero. ⁹⁶

⁹⁶ Sartre, Jean Paul, *Literatura y Arte*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1966, pp. 15-30.

El pasaje es pertinente por tres razones. Primera, deja claro que era en los ámbitos especializados (jurídico, militar, político, artístico, administrativo) donde se creaba y difundía la *ideología* de la aristocracia como clase dirigente de un período histórico; segunda, porque enfatiza que la creación y difusión de *bienes musicales* se llevaba a cabo dentro de los ámbitos especializados de *creación y difusión* y que éstos estaban ligados a la *clase dirigente*. Por último; porque hace explícito que los *bienes musicales* de la aristocracia *expresaban*, en *lenguaje sonoro*, la concepción del hombre. Es decir, la música era el *lenguaje sonoro* que expresaba la *concepción del mundo* de la aristocracia.

Sartre deja ver de manera muy clara que la *concepción del mundo* de la aristocracia abarcaba todos los ámbitos de la creación humana, y que esos espacios estaban destinados a la construcción de *objetos* o *bienes culturales* que la expresaban. En esta lógica de pensamiento, las *expresiones musicales* o *bienes culturales musicales* de la aristocracia constituían la medida de la *expresión* musical en sí y la medida del *gusto*. En otras palabras, la música del período aristocrático constituía la *expresión* del mundo social jerarquizado ya que las obras musicales cortesanas tenían la función de dar una concepción del mundo el cuál era altamente jerarquizado.

El período histórico de nuestros días no está dirigido por una clase aristocrática sino por la burguesía. La concepción del mundo es radicalmente distinta ya que las percepciones, valores, conductas y creencias de la actual clase dirigente tienen como fundamento otro modo de producción y organización social, circunstancia que ha producido nuevas clases y grupos sociales y nuevas necesidades. Como ya se ha mencionado, los ámbitos de especialización dentro de este contexto, tienen una *autonomía relativa*, es decir, ya no existen músicos cortesanos dependientes de la

aristocracia o de la iglesia, los *bienes musicales* se producen con *autonomía relativa* del campo del poder.

Sin embargo, una clase dirigente organiza el mundo social, y el músico y la música continúan inmersos en relaciones sociales de las cuáles no pueden sustraerse. Es por eso que las *expresiones musicales, construyen y expresan la concepción del mundo* de la clase dirigente y, en esa lógica, la música ejerce la *función primordial de construir el consenso*.

La música como elemento del consenso *sonoriza* la vida social: con diferentes maneras de *oír* al mundo, de *expresarlo* en sonidos organizados, de *sentirlo* por el recuerdo sonoro, de *evocarlo* por las melodías, de *imitarlo* en los ritmos, de *colorearlo* con armonías, timbres, alturas, de *cantarlo* con múltiples voces.

La *concepción del mundo* del mundo contemporáneo que *construye y expresa el consenso* que cohesiona el espacio social es también intangible, es *expresión musical*.

Mozart un ejemplo del músico intelectual

Ningún otro ejemplo más contundente del músico en su papel de *intelectual tradicional* que el de Mozart. Atrapado en un tiempo y espacio “caótico” en el cual una clase moribunda se aferra al poder; y otra, poderosa y segura del triunfo, no acaba de tomarlo. El gran compositor e intérprete, y en este sentido es totalmente *burgués*, lucha por su *autonomía* como creador, pero no puede conquistarla en un mundo que se resiste a morir. Expone en sus óperas una crítica burlona a las tradiciones de la aristocracia, sin embargo no puede romper con la clase que lo emplea, aquella que, dicho de la manera más directa, le permite subsistir. Mozart continúa escribiendo para la sociedad cortesana, para las ceremonias de una clase aún en el poder; como un empleado más de las cortes europeas recibe un pago por su trabajo; sin embargo, es capaz de “descender”

a otros ámbitos sociales para producir, de manera más autónoma, y con el apoyo de un empresario burgués, obras en las cuales recrea su extraordinaria inventiva musical.⁹⁷

Como *intelectual tradicional* Mozart es ejemplo paradigmático de la relación del creador con el *grupo social dirigente*. Él constituye, tal vez, el único ejemplo del músico ligado a dos clases. Su lucha por la *autonomía creadora* se vería cristalizada, años después, en pleno siglo XIX, cuando la burguesía, en su papel de clase dirigente, crearía las condiciones que permitiría el surgimiento de una nueva cultura y la producción de nuevos bienes culturales, para las nuevas clases sociales.⁹⁸

La Música como *representación*.

En el apartado anterior hice una caracterización de los *bienes musicales*, como construcción y expresión de la *concepción del mundo* de la *clase dirigente*; aclaré también que su *creación y difusión*, en el espacio social, no es *homogénea* y que esto se refleja tanto en los procesos de producción como en los de apropiación que también son *diferenciados*.

Estos elementos me permiten continuar en la elaboración de la argumentación sobre el *objeto en juego* en el *campo* de la *música*.

De la teorización sobre los *bienes o expresiones musicales* como *concepción del mundo* se hizo énfasis sobre los *procesos de producción*, es necesario, entonces, hablar sobre los *procesos de apropiación* lo cual me permitirá ofrecer explicaciones fundamentadas sobre los mismos, es decir, sobre la manera en que los *agentes*, dentro de los grupos sociales, se *apropian* de los *bienes culturales*.

⁹⁷ Es el caso de su ópera *La Flauta Mágica*, estrenada en 1787, creada y producida con el apoyo del burgués Schikaneder, uno de los promotores del "entretenimiento" del siglo XIX, para un teatro de revista, casa de entretenimiento popular, fuera del ámbito cortesano.

⁹⁸ Sobre la vida de Mozart y su contexto histórico ver, Norbert Elias, *Mozart, Sociología de un genio*, Ediciones Península, Barcelona, 1991.

Una de las formas de apropiación se refiere al *valor social* de los *bienes culturales*, entendido como el *uso social* que los *agentes* hacen de ellos.⁹⁹

Este concepto nos aleja de las concepciones “esencialistas” que consideran que los objetos poseen, *per se*, características de las cuales se desprende su valor. Dentro de la concepción que manejamos en este trabajo los bienes culturales no poseen valor sino en el contexto de las relaciones sociales en que se producen, es decir, el concepto de valor social de los bienes y las prácticas se sustenta en la idea que de los objetos no tienen valor unívoco, es decir, que de la cosa en sí no se derivan, ni sus características ni su valía.

El uso social es entonces una *práctica*, entendida como las percepciones, conductas y actitudes que utilizan *agentes* y grupos sociales, para *apropiarse* de los *bienes culturales*. Dicho de otra manera, el uso social se refiere a los valores que son asignados a los bienes culturales por *agentes* y grupos sociales.

A partir de una crítica del uso lingüístico de *criterios objetivos de identidad* regional o étnica, Pierre Bourdieu señala que, en la práctica social, dichos criterios son objeto de *representaciones mentales* y *objetales*. Las primeras se refieren a los actos de *percepción* y *apreciación*, *conocimiento* y *reconocimiento* que llevan a cabo los *agentes* y en los cuales *invierten* interés y presupuestos. Las segundas se refieren a cosas (objetos) y a actos donde se despliegan *estrategias* para determinar la *representación mental* que el *otro* pueda formarse de las *propiedades* y sus *portadores*.¹⁰⁰

Las *representaciones* adquieren sentido en las relaciones sociales, en el mundo diferenciado en donde los opuestos están en constante lucha. En las *luchas* de las identidades, constituidas a partir de elementos de las *representaciones*, está en juego “el poder hacer ver y hacer creer, hacer conocer y hacer reconocer, imponer la definición

⁹⁹ Bourdieu, Pierre, *La Distinción*, Editorial Taurus, España, 2000, p. 19.

legítima de la divisiones del mundo social y, a través de esto, **hacer y deshacer los grupos.**"¹⁰¹

En estas luchas se intenta imponer una *visión y división* del mundo y, por lo tanto, un *consenso* dentro del grupo sobre el sentido y "en particular, sobre la identidad y unidad que hace afectiva la realidad de la unidad e identidad de ese grupo"¹⁰²

La inclusión de esta reflexión de Bourdieu es adecuada porque permite hacer una interpretación de los criterios de identidad sobre la base del *lenguaje musical*: la puntualización acerca de los usos lingüísticos se puede "trasladar" a la relación entre *lenguaje musical y criterios de identidad*.

En esta lógica, las *expresiones musicales*, elaboradas a partir del lenguaje musical, pueden ser entendidas, en la práctica social, como *representaciones* tanto *mentales* como *objetales*. Las primeras, se referirían a los actos de *percepción y conocimiento* de los *bienes musicales* y las segundas, a los *objetos musicales* entendidos como *obras musicales*, que como explicamos anteriormente son *intangibles*.

El "traslado" de los conceptos de Bourdieu hacia el campo de la música, nos permite afirmar que las *expresiones musicales* pueden ser conceptualizadas como *representaciones mentales y objetales*.

Toda esta reflexión, que nos remitió a los conceptos de Bourdieu, nos sirve para explicar que las *representaciones musicales*, como *imágenes mentales* y como objetos, son elementos que articulan a los grupos sociales los cuales se hacen o se deshacen, se aglutinan o se disuelven tomando como base las imágenes que se construyen a partir de

¹⁰⁰ Bourdieu, Pierre, *¿Qué significa hablar? Economía de los Intercambios Lingüísticos*, Akal Ediciones, España, 2000, pp. 87-95.

¹⁰¹ *ibid.*, p. 88.

¹⁰² *ibid.*, p. 88.

las expresiones musicales.. En otras palabras, en la práctica social los *criterios* objetivos de *identidad* también se construyen con elementos de las *representaciones musicales*.

El concepto de representación ha sido abordado, en varios ámbitos de conocimiento y con diferentes acepciones: como capacidad de pensamiento del ser humano, como exterioridad de la creatividad, también como mediación que permite conocer al mundo y, en el arte y la política, como “hacerse pasar” o “hablar por *otro*”.

La aportación de Bourdieu es la inclusión de las *representaciones* como elemento de las *luchas* de la esfera social diferenciada, expresión de las luchas entre opuestos.

Las luchas sobre la identidad étnica o regional, es decir, respecto a propiedades (estigmas o emblemas) vinculadas en su origen al lugar de origen y sus señas correlativas, como el acento, constituyen un acaso particular de las luchas de clase, luchas por el monopolio respecto al poder de hacer ver y hacer creer, hacer conocer y hacer reconocer, imponer la definición legítima del mundo social y; a través de esto, hacer y deshacer los grupos: en efecto, lo que se ventila en esas luchas es la posibilidad de imponer una visión del mundo social a través de principios de *di-visión* que, cuando se imponen al conjunto de un grupo, constituyen el sentido y el consenso sobre el sentido y, en particular, sobre la identidad y unidad que hace efectiva la realidad de la unidad e identidad de ese grupo.¹⁰³

Desde esta perspectiva las *representaciones*, como *imágenes mentales* y *objetales*, que los *agentes* elaboran, participan en la construcción de identidades, en las luchas por la imposición de sentido y de consenso y como elemento particular de las visiones y divisiones del mundo en grupos específicos.

Es por ello que el concepto de *expresiones musicales*, interpretado como *representaciones*, permite acercarse, por un lado, a la comprensión de la *creación* y *difusión* de la *concepción del mundo* de la clase dirigente, como *no homogénea* y altamente jerarquizada; y por otro lado, al de la *di-visión*, formación y disolución, de grupos sociales, de su cohesión y consenso interno como elemento de diferenciación social. Al mismo tiempo, a la comprensión de los procesos de apropiación que llevan a

cabo los agentes. De esta manera se empiezan a entender las múltiples *representaciones musicales* dentro del espacio social.

Stretto [♦]

Los conceptos hasta aquí vertidos, como en una fuga, se presentan uno a uno, dialogan y llegan a un punto de confluencia. Ese momento es el **stretto**, donde ahora nos encontramos.

He expuesto una caracterización de las *expresiones musicales* como *concepción del mundo* y como *representación*, derivada de la interpretación de las elaboraciones teóricas de Gramsci y Bourdieu respectivamente.

Ambas caracterizaciones sitúan las *expresiones musicales* dentro de las relaciones sociales entre opuestos, circunstancia del mundo social *diferenciado*. Dicho de manera más específica, las *expresiones musicales expresan y construyen* la circunstancia de *lucha* entre opuestos de la sociedad diferenciada.

He querido demostrar también, algunas ideas sobre el *campo de la música*; que dicho *campo* es, al igual que otros, un *espacio* donde se lleva a cabo la *lucha* entre opuestos de la sociedad diferenciada, en este caso, por un *objeto específico* y que, como lo señalamos anteriormente, *el objeto en juego* o *el objeto de las luchas* en el campo de la música en México se plantea **por el control de la producción, reproducción y difusión de las representaciones musicales**. El análisis de las luchas dentro del campo de la música en México es precisamente el tema que abordaremos en el siguiente capítulo.

¹⁰³ Bourdieu Pierre, *¿Qué significa hablar? Economía de los Intercambios Lingüísticos*. Ediciones Akal, España, 2001, p. 88.

[♦] Stretto: En la forma musical de la fuga las voces se presentan una por una. El Stretto es el momento en que las voces aparecen simultáneamente.

V. EL CAMPO DE LA MÚSICA EN MÉXICO

Como mencioné en la introducción de este trabajo, su propósito esencial es el de desvelar las relaciones que en México la música mantiene con el espacio social fundamentalmente a partir de la perspectiva sociológica de la *teoría de los campos* de Pierre Bourdieu.

En el capítulo anterior describí que la creación artística, así como la de los ámbitos del conocimiento científico, filosófico o social, es histórica. Es decir, es producida en relaciones sociales dentro de circunstancias políticas y económicas en un *bloque histórico* determinado donde una cierta clase, la clase dirigente ejerce la *hegemonía* sobre todas las demás. Con el propósito de mantener la *hegemonía*, la clase dirigente procurará establecer, desde los ámbitos de especialización, la construcción de *ideologías* que cohesionen los distintos estratos sociales, que actúe como *consenso social*.¹⁰⁴

A partir de ésta explicación, elaboré la hipótesis sobre la *función social primordial* de las expresiones musicales que es precisamente la de construir el *consenso social*. No hay que perder de vista que dicho consenso está jerarquizado, es decir, las ideas, pensamientos, imágenes y representaciones incluidas las *sonoras*, no se presentan de la misma manera en todos los grupos sociales. Es decir, las *representaciones musicales* son elaboradas por los grupos y, como estos, diferenciados. Cabe recordar lo que dije en el capítulo anterior, las *representaciones musicales, mentales y objetales*, son elementos que los grupos sociales significan para la *di-visión* del espacio social.

¹⁰⁴ La relación entre la clase dirigente y su capacidad para crear el consenso social a través de las ideas y de las expresiones artística y literarias es explicada por Tocqueville, en el contexto previo a la revolución francesa, de la siguiente manera: "Una aristocracia en plenitud no sólo se encarga de los asuntos públicos sino también dirige la opinión, señala el tono a los escritores y da autoridad a las ideas. En el siglo XVIII, la nobleza francesa había perdido por completo esa parte de su imperio; su crédito había corrido la misma fortuna que su poder; se hallaba vacante el lugar que antaño ocupaba en el gobierno de los espíritus." Tocqueville de, Alexis, *El Antiguo Régimen y la Revolución*, FCE, México, 1998, p. 225.

Es necesario, ahora, acotar en situaciones específicas los *agentes e instituciones* encargados de crear y difundir la producción y consumo de las expresiones musicales las cuales devienen *representaciones sonoras* en el entramado de las relaciones sociales. En otras palabras, es necesario puntualizar el *modus operandi* de las propuestas teóricas del capítulo precedente con el propósito de reforzar la hipótesis presentada.

En los dos capítulos siguientes realizaré una primera aproximación a la construcción del *campo de la música*, que de cuenta de las organizaciones ya sean privadas, de la sociedad civil ¹⁰⁵ o públicas, del Estado, que participan en la lucha por el *objeto en juego* de dicho campo: el *control de los procesos de producción, reproducción y difusión de las representaciones sonoras*.

En el presente capítulo analizaré las *variables nacionales*, es decir, las condiciones específicas de las relaciones sociales en la geografía acotada de México, que determinaron e influyeron en el proceso de construcción de las creencias, ideas o pensamientos sobre la creación y prácticas musicales. En otras palabras, intentaré historiar los elementos que durante siglos han ido paulatinamente definiendo el *habitus* del ámbito de especialización de la música.

En el capítulo seis, haré una primera aproximación a la *estructura del campo de la música* en el contexto de un período histórico que, al construir las condiciones para el desarrollo cultural, permite la transformación de la historia del ámbito de especialización de la música y la “afirmación” de su *autonomía relativa*. Desde la perspectiva de Bourdieu que enfatiza que la *autonomía* del *campo* de la creación artística se deriva de su propia historia.

¹⁰⁵ Gramsci incluye en las organizaciones privadas principalmente a la Iglesia, las escuelas y las organizaciones que generan productos culturales. Gramsci, Antonio, *Los Intelectuales y la Organización de la Cultura*, Juan Pablos Editor S.A, México, 1997.

es un universo social, dotado de su propias tradiciones, de sus propias leyes de funcionamiento y reclutamiento y, por tanto de su propia historia, que es el universo de la producción artística. [...] La autonomía del arte y el artista, [...] no es sino la autonomía de este espacio de juego al que yo llamo campo, autonomía que se instituye poco a poco y bajo ciertas condiciones, en el curso de la historia.¹⁰⁶

VARIABLES NACIONALES

El punto de partida de mi primera aproximación para analizar el ámbito de especialización de la música en México es la concepción teórico-metodológica de la teoría de los *campos* propuesta por Pierre Bourdieu. El primer paso fue la definición del *objeto en lucha* dentro del *campo* de la música en México, que definí en el capítulo anterior, como *la lucha por el control de la producción, reproducción y difusión de las representaciones sonoras*. Como siguiente paso analizaré las *variables nacionales*, es decir, aquellos elementos específicos socio históricos, políticos y económicos dentro de las fronteras de un territorio “que hacen que mecanismos genéricos como la lucha entre los pretendientes (recién llegados o aspirantes a jugar en el campo) y los dominantes tomen formas diferentes.”¹⁰⁷

El análisis de las *variables nacionales* permite la comprensión no solamente de la historicidad de la producción y consumo de las *expresiones o bienes musicales* sino también la de los participantes en el campo de la música, *instituciones, bienes o agentes*, y más importante aún, la constitución del aspecto de la subjetividad, es decir, la historicidad de los elementos que han formado a través de los siglos, el *habitus* del ámbito de especialización de la música.

Los aspectos subjetivos de la historicidad del *habitus* del campo de la música se pueden observar a través de las condiciones socio-históricas en que se generaron y se

¹⁰⁶ Bourdieu, Pierre, *Cuestiones de Sociología*, Ediciones Istmo, España, 2000, p. 206-7.

¹⁰⁷ *op.cit.* pp. 112-113.

relacionaron con las ideas, pensamientos, actitudes, imaginarios y representaciones que han estado presentes en el espacio social como constantes observables desde la definición de las fronteras de un territorio nombrado, primero, Nueva España y después, México, en sus diferentes etapas, en especial de los siglos XIX y XX.¹⁰⁸

Tres siglos de colonización.

Las líneas generales de la historia del *habitus* del campo de la música que puntualizo en este capítulo inician en el proceso de colonización del territorio del continente llamado América por parte del Imperio Español en el siglo XVI. Para lograr su comprensión es necesario analizar los elementos inherentes a dicho proceso

La colonización europea del territorio hasta entonces desconocido para la cultura occidental, requirió una *legitimación* que modificaría de manera radical la propia *visión del mundo* occidental a partir de los ámbitos del conocimiento y de creación y, al mismo tiempo, permitiría la afirmación de algunas ideas fundantes de la cultura judeo-cristiana.¹⁰⁹ La cultura europea, y de manera específica la cultura española, había desarrollado, a través de los siglos de la llamada era cristiana, un sentido cultural teleológico que conllevaba la “tarea” de redimir, es decir, salvar del pecado, a todos los pueblos del mundo, por medio de su cristianización.

La cultura europea después de la caída del Imperio Romano había emprendido una larga lucha por imponer la cultura cristiana, en otras palabras, por *homogeneizar* las

¹⁰⁸ Varios autores, aunque con diferentes perspectivas, Burke, Tocqueville, Gramsci, señalan la importancia del análisis de la historicidad de los elementos que forman las culturas nacionales precisamente con el objetivo de establecer lo que es propio dentro de las fronteras y lo que es diferente fuera de ellas. Estos trabajos aunque en su mayoría han estado determinados por las necesidades de la significación de los Estados Nación también se han realizado bajo la perspectiva de la autonomía de los ámbitos de especialización de las ciencias y las artes y sus relaciones con los espacios sociales. En síntesis, el estudio de la historicidad del desarrollo artístico e intelectual brinda factores indispensables para el análisis cultural contemporáneo.

¹⁰⁹ Estas ideas forman parte de las concepciones sobre el nuevo continente que desarrollo en sus obras, Edmundo O’Gorman principalmente en *La Invención de América*, FCE, México, 1958.

prácticas religiosas y la visión del mundo en los diferentes pueblos y culturas del continente europeo así como también en Medio Oriente.

Bajo esta lógica se habían emprendido dos tipos de guerras; unas, externas, para recuperar los territorios de Medio Oriente ocupados por herejes y otras, internas, en el territorio europeo, para erradicar las prácticas paganas. En España en el siglo XVI los Reyes Católicos finalmente imponer la hegemonía cristiana en la península, concretando así la “cristianización” de los pueblos allí asentados. Las guerras de “salvación”, internas o externas, se llevaron a cabo sin el consenso del *otro*, al que hay que salvar o combatir por su condición de “hereje”, por lo que la violencia física y la guerra fueron necesarias para tomar posesión de los territorios, los bienes y del *alma* de las personas.

El “descubrimiento” de nuevos territorios representó para la cultura occidental otra oportunidad para emprender la “salvación” de los habitantes de esos territorios. Así, la colonización tuvo, además de los grandes intereses económicos, una motivación *ideológica* que se basó en los designios de la Providencia.

Otro elemento cultural occidental que requiere ser mencionado, por ser concomitante al mandato Providencial de redimir a los pecadores, es la idea de que la cultura europea ocupa el más alto rango jerárquico en la escala de desarrollo cultural de los pueblos, jerarquía que se expresa, además del ámbito religioso, en los de la creación, la invención y el conocimiento.

Estos son a grandes rasgos los elementos ideológicos fundamentales de la *representación* que la cultura europea hizo de sí misma y que se manifestaban en su relación con *otros* pueblos.

Las ideas de redención del pecado, religión única y de *superioridad cultural*, constituyen *representaciones* de la *visión del mundo* occidental que finalmente posibilitan la colonización del “nuevo” continente.

El proceso de colonización que se fundamentó en estas ideas se llevó a cabo por medio de la violencia de la guerra, de la destrucción, de la apropiación de bienes, riquezas y territorios geográficos y espirituales de los *otros*: los *pueblos originarios*.¹¹⁰

En síntesis, se puede decir que la colonización que los españoles llevaron a cabo mediante el uso de “la espada y de la cruz” en el territorio que hoy llamamos México fue un proceso de *imposición cultural* de nuevas formas de organización social, económica, política, jurídica y administrativa así como también de nuevas expresiones artísticas y de formas de conocimiento. Por medio de la coacción violenta, tanto física como simbólica, principalmente religiosa, se obligó a las culturas originarias a la adopción de una nueva *visión del mundo*.

A partir de lo anterior se puede comprender que el proceso de colonización en los territorios llamados *Nueva España* demandó la imposición de un nuevo orden económico, político y social pero también, e igualmente importante, de nuevas *representaciones* en todos los ámbitos incluidos los artísticos. La sofisticación de las culturas originarias sorprendió a los colonizadores; sin embargo, o por ello mismo, los dos tipos de violencia alcanzaron límites inéditos en su época.¹¹¹

¹¹⁰ A lo largo de todo el capítulo se entenderá por *pueblos originarios* a las culturas asentadas en el continente americano antes de los procesos de colonización española.

¹¹¹ La dimensión de la violencia española sobre los pueblos originarios es narrada por Francisco Javier Clavijero con estas palabras: “La tierra estaba toda cubierta de cadáveres y el agua teñida en sangre; no se veían más que ruinas, estragos y lástimas, ni se oían más que llantos dolorosos y clamores de desesperación. Fue tan grande el estrago que este día se hizo en los mexicanos que entre muertos y prisioneros pasaron, según declara Cortés de 40,000.” Clavijero, Francisco Javier, *Historia Antigua de México*, Editorial Porrúa, S.A. México, 1991.p. 414.

De manera más específica, los procesos de colonización de los territorios implicaron no sólo la imposición de nuevas *representaciones* sino la total *transformación* de las *representaciones* propias de las culturas originarias. En este sentido los procesos de imposición en el ámbito de las *representaciones musicales* involucraron tanto el uso del lenguaje musical europeo como la ejecución de instrumentos en la interpretación de formas, géneros y estilos musicales igualmente europeos.

La intencionalidad de la imposición estaba determinada por la necesidad de la *hegemonía* colonialista de establecer el consenso *sonoro* a partir de su total transformación. Es decir, de la *anulación* de las *expresiones musicales* de las culturas originarias tanto en el plano objetivo, el de la práctica musical, como en el plano subjetivo, el de las *representaciones sonoras*.¹¹²

A pesar de la violencia simbólica, y de la sistemática represión,¹¹³ cabe resaltar que estos procesos no *negaron* de manera absoluta las culturas originarias, por el contrario, la imposición de la nueva *visión del mundo* incorporó algunos elementos de las tradiciones originarias, incluso de la cultura africana, que fueron transformados dentro de las formas europeas.

Dicho de otra manera, los procesos de imposición de las *expresiones sonoras* a lo largo de período del México Colonial se pueden caracterizar como un intento de *transculturización*, entendida como la sustitución de una cultura por otra.¹¹⁴ Así, el

¹¹² Yolanda Moreno Rivas advierte de la complejidad de los procesos de la historia de la música en México los cuales han estado inseparablemente relacionados "a la cancelación de un universo cultural y al surgimiento de nuevos patrones artísticos originados, a su vez, por la aparición de nuevas conformaciones sociales y transformaciones artísticas." *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*. UNAM. México, 1995, p. 26.

¹¹³ Un ejemplo de represión se encuentra documentado González Casanova, Pablo, *La Literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, Secretaría de Educación Pública (SEP) 1986, pp. 56-64.

¹¹⁴ Como explica Bonfil Batalla, los procesos culturales no son, ni unidireccionales ni unilaterales. Se dan por lo tanto resistencias, apropiaciones, incorporaciones, resignificaciones de manera multívoca. La complejidad de la imposición cultural en los territorios de la llamada Nueva España es un caso especial dado el desarrollo cultural de los pueblos originarios que allí residían y los posteriores procesos del mestizaje étnico y cultural. *México Profundo*, CONACULTA y Grijalbo, México, 1989.

espacio sonoro de ese período se puede describir como la construcción de la *homogeneidad* de las *expresiones musicales* europeas en el sentido de que prevaleció la imposición del lenguaje musical occidental de manera tal que la *hegemonía* de la cultura española pudiera “llenar” el espacio social con las *representaciones musicales* europeas.

Una característica de los procesos de imposición cultural es la *jerarquización valorativa* de la cultura del colonizador y del colonizado. En la Nueva España la legitimación de la violencia física y simbólica no estaba exenta de *la visión del mundo civilizado* que tenía como *misión* proveer a los pueblos originarios de la verdadera religión y de la verdadera civilización. La afirmación jerárquica implicaba la negación del *otro* y obligaba a éste a olvidar tradiciones, visiones del mundo, conceptos morales y también, su mundo sonoro.

Ahora bien, si los procesos de *homogeneización* en el ámbito de las expresiones musicales tenían como objetivo implantar el *consenso sonoro*, no se proponían establecer la *homogenización* social en cuanto a la desaparición de los grupos de tal manera que no hubiese *diferenciación* entre la música producida por y para los colonizadores y la música producida por y para los colonizados. El problema ante el cual se enfrenta el colonizador es un tanto complejo: por un lado le es necesaria la *homogenización* de las *representaciones musicales* pero al mismo tiempo, tiene que mantener la *diferenciación social* en cuanto a la *creación y prácticas musicales*.

En múltiples trabajos se ha analizado las formas y géneros musicales que los grupos sociales producían para sus diferentes ceremonias y se ha señalado que éstas eran claramente *diferenciadas*,¹¹⁵ situación que correspondía a la *diferenciación* en otras

¹¹⁵ Moreno Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 1995, pp 26-54. Turrent, Lourdes, *La Conquista Musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996. Pérez Fernández, Rolando, *La Música Afromestiza Mexicana*, Universidad Veracruzana, México, 1990.

prácticas sociales como el uso de las lenguas, la vestimenta, la comida o las ceremonias religiosas.¹¹⁶

Estos estudios son fundamentales para conocer a fondo la vida social en la Nueva España y es con base en ellos que se puede plantear la pregunta acerca de cómo se estructuró la *diferenciación* social de las *expresiones musicales*. En otras palabras, cuáles fueron los elementos ideológicos que utilizaron los colonizadores, desde el ejercicio del poder social, para mantener la *diferenciación* en el mundo social y en el mundo sonoro. Para contestar esta pregunta es ineludible hacer una descripción, de manera general, del espacio social de la Nueva España.

Se puede decir que durante los años de la colonia existían dos grandes grupos: el de los españoles y el de los pueblos originarios, el de los colonizadores y el de los colonizados. A pesar de la ideología de superioridad de los *españoles* se dan procesos de mestizaje, los españoles se mezclan primero, con los pueblos originarios y más tarde, con los africanos y los dos últimos entre ellos mismos. En el grupo español también existe una jerarquización en relación con su origen: los nacidos en Europa y los nacidos en el nuevo continente: los gachupines y los criollos. Cada uno de estos grupos étnicos realiza una función dentro de la producción económica en el trabajo esclavizado (indios y africanos) o en las labores libres realizadas por gachupines y criollos.¹¹⁷

No es el propósito de este trabajo hacer al análisis de la realidad señalada sino solamente puntualizar que la diferenciación social estaba estructurada a partir de dos situaciones: la pertenencia étnica y la posición en el ámbito del trabajo y que entre ambas existía una relación directa.

¹¹⁶ Consultar, Leonard, Irving, *La Época Barroca en el México Colonial*, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 65-86.

¹¹⁷ *ibid.*, p.65

La realidad objetiva en la que participa, produce y reproduce el grupo *dominante*,¹¹⁸ se fundamenta en la legitimación de la jerarquización valorizada de las diferencias étnicas y culturales, se organiza en la jerarquía laboral y se *expresa*, en la creación y prácticas culturales y musicales.

Con el fin de desvelar la ideología base de la diferenciación social formulo la pregunta concreta sobre cuál fue la fundamentación ideológica utilizada por el grupo *dominante* para mantener la *diferenciación* social que se expresaba igualmente en el ámbito de la creación de *expresiones musicales*. Este punto merece una explicación que clarifique y aleje al discurso de las tautologías.

El lazo social del territorio de la Nueva España se construyó, como ya se ha mencionado, a partir de la lógica de la superioridad cultural y del “mandato providencial” civilizatorio de la cultura occidental. Bajo ese imaginario los conquistadores establecieron no solamente su superioridad guerrera sino también simbólica. Como ya se dijo arriba, el *mestizaje* y la misma diferenciación de los españoles en *gachupines* y *criollos* constituyeron contradicciones con las que tuvo que lidiar el grupo dominante. Para salvar la contradicción, éstos establecieron el valor ideológico de la *pertenencia* al mundo civilizado. Dentro de esa lógica los diferentes grupos étnicos *pertenecían*, en mayor o menor medida, al mundo occidental.

La *pertenencia*, entendida como derecho de propiedad y también como cualidad, era “visible” en términos étnicos y laborales pero también en las prácticas musicales. Cada grupo mantenía una relación con la música que expresaba no solamente su posición social sino, y más importante aún, la *representación* de sí mismos como tales.

¹¹⁸ Entiendo por grupo dominante al de los españoles por su poder preponderante en la imposición de los valores jerarquizados de la cultura europea, en concreto el de etnicidad, y en la organización política, económica, social y cultural de los territorios colonizados.

En otras palabras, la *visión* y *di-visión* de los grupos sociales se estructuraba por las condiciones ya mencionadas pero se expresaba, entre otras maneras, por medio de las prácticas musicales y la *representación mental y objetal* que los grupos fueron construyendo de sí mismos, en condiciones de coacción, violencia, apropiación cultural o resistencia.

Lo que hasta aquí he desarrollado me lleva a una primera observación sobre la relación social en el México Colonial a partir de las expresiones musicales. Si bien he descrito la función *homogenizadora* de éstas, ello no implica una direccionalidad unívoca, al contrario, lo que quiero describir es la *relación multívoca* de los procesos culturales de creación y práctica musical y cómo los grupos desarrollaron *expresiones musicales* y *representaciones sonoras* que, juntas, constituyeron elementos del entramado social. Es indispensable señalar sin embargo, que las estrategias de *visión* y *di-visión* de los grupos estuvieron constituidas por la preponderancia de la *hegemonía* occidental, es decir, por *el elemento fundacional de la valoración civilizatoria de la música occidental*

Este punto es el elemento nuclear de la formación de las *expresiones culturales* en las diferentes etapas de la historia de México. La mayor o menor *pertenencia* al mundo civilizado, es decir, a la cultura occidental, establece el lazo social, estructura las relaciones sociales, laborales y las expresiones culturales. Este valor no es unívoco sino relacional y, como veremos más adelante en el texto, depende de las ideologías de cada periodo histórico.

Para ejemplificar el sentido relacional de este trabajo hay que recordar lo que expliqué en el primer capítulo: existe una relación entre medios de producción y medios de producción cultural y musical. Este planteamiento conduce a la hipótesis de que también en el espacio social colonial se dio esa relación, por lo que la imposición

homogenizadora de las expresiones sonoras fue un proceso ligado también, a la posesión de medios de producción económica y de medios de producción musical. Los procesos de formación del *habitus* del ámbito de la música de los diferentes grupos estuvieron entonces definidos por la preponderancia de los valores culturales y civilizatorios de occidente y la relación que éstos establecieron entre medios de producción económica y medios de producción musical.

A manera de síntesis, la hipótesis que propongo establece que la *di-visión* de los grupos sociales en el período colonial también estaba marcada por la *pertenencia* de éstos a las *expresiones musicales* originales del mundo europeo: entre más cercanas fueran las *expresiones musicales* de los grupos sociales a aquellas originalmente europeas, más *pertenencia* establecían con el mundo occidental. Es decir, las *expresiones musicales* eran la *representación sonora de la pertenencia al mundo occidental*. Así, las *expresiones musicales* no solamente tuvieron la función de establecer el *consenso social* a partir de la *homogenización* de los elementos del lenguaje musical o del uso de instrumentos sino también de ser elementos de *representación* del mundo jerarquizado en relación con las *representaciones sonoras de pertenencia*, en una relación de cercanía o lejanía, de los elementos fundantes de la *hegemonía sonora occidental*. En el espacio social del México Colonial las expresiones musicales “sonaban” la relación con la cultura musical europea la cual jugaba el papel de referente jerárquico de *pertenencia*.

Los procesos de construcción de una *nueva visión del mundo* suceden a partir de la colonización. Como ya mencioné, ésta no pudo realizarse sin la violencia física y simbólica. Sin embargo, la imposición de la *nueva cultura* en todos los ámbitos de la vida social no fue un proceso ni unívoco ni lineal, ni completamente acabado.

La *pertenencia* a la cultura que se impuso como dominante tuvo a lo largo del período colonial diferentes lecturas. Una de ellas, importante para la argumentación en este trabajo, es la que hicieron algunos autores en la segunda mitad del siglo XVIII, aquellos que se les ha nombrado como la *Ilustración* o los *Humanistas* de la Nueva España. Los autores de esta “corriente” hablan de la *Nación Mexicana* que cumple con los requisitos para serlo: historia, territorio con fronteras definidas, existencia de élites educadas y críticas, religión y organización política-económica y destino. Esta *representación* expresa la *pertenencia* de la Nación Mexicana al mundo occidental condición que posibilita a sus expresiones culturales alcanzar la condición de *universalidad*.

Los elementos mencionados son “mezclados” de diferente manera, existe incluso una recuperación del pasado de los valores de las culturas¹¹⁹ originarias y también severas críticas a las políticas basadas en el interés puramente económico y en el desprecio cultural. Lo que quiero resaltar es que la idea de *Nación* se empieza a ubicar y afirmar como parte del imaginario de las élites intelectuales como valor de *pertenencia* al mundo occidental. Ese valor se basa, como en el caso de las naciones europeas, en la *diferencia*, es decir, en las características únicas de la Nueva España que la hacen pertenecer de manera *diferenciada* a la universalidad occidental. Sería interesante analizar los procesos análogos en las naciones europeas desde la perspectiva de la diferenciación nacional no sólo entre las naciones sino, de manera, tal vez inconsciente, con el Nuevo Mundo.

Los elementos mencionados se convierten en *parámetros comparativos* desde la *pertenencia* a occidente, por ello es posible hablar de nación, desarrollo de las ciencias y las artes y también de *independencia política*, valores primordiales de occidente a

¹¹⁹ Clavijero, Francisco Javier, *Historia Antigua de México*, Editorial Porrúa, México, 1991, p. 525.

inicios del siglo XIX. En este sentido las luchas por la independencia de la Nación Mexicana son parte de la *pertenencia* a occidente en donde todas las naciones llevan a cabo, de una u otra manera, su definición como tales. Es dentro del contexto de las *representaciones*, que la independencia para ser nación mexicana se empieza a fraguar y más tarde consolidar.

No hay que soslayar la estructura social que permitió que los grupos sociales se consolidaran durante los tres siglos en los que el imperio español mantuvo las colonias en el continente americano

Se puede decir que en los albores del siglo XIX existían tres grupos principales: los criollos, los mestizos y los pueblos originarios, a los que los dos primeros designaban como *indios*.¹²⁰ A lo largo de casi tres siglos, su consolidación grupal, que se apoyo en su relación laboral y pertenencia étnica,¹²¹ también fue posible por los elementos culturales y dentro de éstos las *expresiones musicales*.

Como se recordará, la práctica musical de los pueblos originarios estuvo marcada por la imposición como señala Yolanda Moreno:

habría que distinguir los trabajos subrepticios de la música y observar la comprobación inseparable de sus funciones como transmisora de ideología. El inmenso espectáculo de la evangelización masiva de los indios proporciona uno de esos espectáculos transparentes en que puede distinguirse la influencia del poder político sobre la música.¹²²

¹²⁰ A lo largo del período colonial los españoles peninsulares ocuparon los cargos de administración jurídica y política más importantes, sin embargo por las condiciones económicas y políticas que se presentaron tanto en España como en el México Colonial, su preponderancia a finales del siglo XVIII era cada vez más frágil. Jugaron un papel determinante en la revolución de independencia pero la organización republicana prácticamente los dejó fuera de los cargos políticos. Es por ello que en este relato a partir del siglo XIX sólo se mencionan como grupos principales a los criollos, los mestizos y los indios. Una descripción detallada de la actuación de los españoles peninsulares se encuentra en Villoro, Luis, *El Proceso Ideológico de la Revolución de Independencia*, CONACULTA, México, 2002

¹²¹ *ibid*, p.53

¹²² Moreno Rivas, *op. cit.* p. 51

pero como ella misma advierte, la incorporación de los pueblos originarios a la música occidental, por medio de las prácticas musicales, no duró mucho tiempo ya que algunas decisiones políticas definieron su aislamiento.

Al iniciarse la Independencia, el indio músico había perdido su posibilidad de inserción en el nuevo esquema social, en tanto que la música original se retiró a los pueblos, a las rancherías y a la marginación.¹²³

El aislamiento, sin embargo, tuvo al menos dos consecuencias: no limitó el desarrollo de la práctica musical, que se basaba primordialmente en el lenguaje musical occidental, ni la transformación de instrumentos igualmente europeos y si permitió, el fortalecimiento de formas, estilos y géneros que, en oposición a aquellos dominantes, les permitiera su *diferenciación* social a partir de la *no pertenencia*. Es decir, las expresiones musicales desarrolladas por los pueblos originarios, aún en la marginación, sirven para establecer una *representación sonora* con el valor social de la diferencia o sea, de la pertenencia lejana o de la *no pertenencia*. El grupo criollo así como las capas altas del grupo mestizo realizaban prácticas musicales que afirmaban su *pertenencia* a occidente mediante la reproducción de los estilos y formas del continente europeo.¹²⁴ Si se toma como base la hipótesis de *pertenencia* que he presentado, se podrían analizar las composiciones y prácticas musicales así como el papel del músico en la estructura social colonial. Esta perspectiva, ampliaría la interpretación de las funciones de la música y su relación con el poder que han sido señaladas en los capítulos precedentes y que reitera Yolanda Moreno.

En otras palabras, la historicidad del ámbito de producción y reproducción de la cultura y de las expresiones musicales de la colonia no se puede simplificar a esquemas de destrucción de una cultura, de imposición de otra y de *imitación* permanente de las

¹²³ *ibid.*, p. 53.

¹²⁴ Para ahondar en las características musicales ver Moreno, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 1995, pp. 27-49.

expresiones culturales dominantes del continente europeo. Hay que analizar las relaciones entre los grupos sociales y sobretodo las *concepciones o visiones del mundo* que construyó el grupo dominante para sí mismo y para los *otros*. Con respecto a este perspectiva Francisco Javier Clavijero hace una disertación de las motivaciones involucradas en la construcción del *otro* en las que intervienen no sólo aspectos subjetivos sino intereses precisos.

¿Qué pensaban de sí mismos los integrantes del grupo dominante y cuál era su *visión del mundo*? Varios autores ofrecen interesantes interpretaciones sobre este tema que ayudan a establecer su relación con el tema de las expresiones musicales. Se puede decir que su propia construcción estaba marcada por la paradoja que señala Edmundo O’Gorman¹²⁵: lo europeo como profundo y constitutivo del ser americano y la “evidencia” de no ser europeo. La civilización europea como dadora de sentido moral a la civilización, que engendra el espíritu de pertenencia y al mismo tiempo la conciencia de ser americano. El grupo dominante busca “soluciones” a su paradoja existencial de manera tal que pueda balancear o armonizar su doble ser americano y occidental. Nace de allí acaso, la soberbia criolla que mencionan O’Gorman y Luis Villoro: ¹²⁶ el sentirse seres especiales, portadores de la civilización europea católica y, al mismo tiempo, de las particularidades del ser americano. En tal caso esta “soberbia” se actualiza en las relaciones sociales con otros grupos, especialmente con los pueblos originarios que, sobretodo por su origen étnico, ni *pertenecen* ni son portadores de la cultura occidental. Así, las relaciones sociales en la colonia se definían por muchos elementos, pero de manera importante por la *representación de pertenencia a la cultura occidental*.

¹²⁵ O’Gorman Edmundo, *México: El trauma de su Historia*, UNAM, México, 1977.

¹²⁶ Villoro, Luis, *El Proceso Ideológico de la Revolución de Independencia*, CONACULTA, México, 2002.

Este es a grandes rasgos el panorama de las *prácticas musicales* antes del período de las luchas independentistas, su comprensión ayuda a analizar las relaciones entre las condiciones objetivas y los elementos subjetivos que intervienen en las prácticas musicales de los grupos sociales.

El siglo XIX

En la civilización occidental, Europa y la América colonizada, el siglo XIX, es el tiempo de las grandes transformaciones de las concepciones del mundo y, paralelamente, de la organización social en todos sus ámbitos. Estas grandes transformaciones implicaron en todo occidente enfrentamientos, desorden social y guerras.

El siglo XIX es una época en que las *representaciones sociales* de las *visiones del mundo* se oponen y coexisten. Si bien no se abandona la *representación* como sociedad ordenada por la naturaleza divina, al mismo tiempo se construye la *representación* del mundo social como factura humana. Las *representaciones* de la sociedad feudal como visión tradicional del orden eterno y la sociedad moderna como sociedad civil, laica, libre y en constante innovación, como visión del mundo profundamente novedosa. Una época donde la veneración por la tradición feudal monárquica coexiste con el embeleso ante lo *moderno*. Quizá no ha habido ningún otro tiempo en la historia capaz de ser dos tiempos en uno, característica que permitía a sus hombres y mujeres atestiguar al mismo tiempo su ensoñación por el pasado, que frente a sus ojos se desvanecía, y la emoción de un porvenir potencialmente rico para el desarrollo de las capacidades humanas.

Para la lógica argumentativa de este trabajo es importante remarcar que las luchas independentistas en la Nueva España y los procesos de creación y consolidación de un Estado moderno de la nación mexicana, son luchas por la erradicación de la

organización feudal de la sociedad y en ese sentido representan el proceso de *afirmación de la pertenencia cultural a la universalidad de occidente.*

Es entonces necesario señalar, de manera muy general, los elementos que intervienen en la transformación social en occidente que, con las particularidades sociales, temporales y culturales de cada región, pueden establecerse elementos de la nueva ideología o *visión del mundo* que se consolidaría, a lo largo de ese siglo, como *hegemónica.*

La *visión del mundo* a la que se hace mención es la que funda la clase burguesa, grupo social en consolidación, y que logra imponerse como *consenso social.* Se trata de construir la sociedad secular sobre la base de la igualdad de todos sus miembros ante la ley, para la posesión de bienes y, consecuentemente, sobre la base de las libertades de conciencia, de pensamiento del individuo. Se trata también de la construcción de un Estado secularizado, libre y laico, donde el individuo pueda ejercer la tolerancia, un Estado que no esté supeditado a las corporaciones religiosas por razones de opinión o de poder. Un Estado que recupere e incorpore las características particulares de cada nación para reformarla en un Estado Nación. La nueva organización social establecería nuevas maneras de producción de riqueza originadas tanto por el capital como por la producción de la tierra, y nuevas formas de organización política. En síntesis, la *visión del mundo* se articula con nuevas formas de organización de la producción y con profundos cambios culturales que transforman los ámbitos político social y económico de todo occidente. La nueva clase burguesa impondría a todo occidente no solamente la sociedad industrial sino también sus creencias, modos de pensar, concepciones e ilusiones.¹²⁷

¹²⁷ Marx, Karl, *Obras Escogidas. El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Editorial Progreso, Moscú, 1980, pp. 408-498.

En la Nueva España, esta visión del mundo solamente podía existir si se secularizaba la sociedad, se garantizaban las libertades de los individuos, se impartía justicia laica, se reorganizaba la propiedad. Todo ello implicaba incompatibilidad con fueros y privilegios, de la Iglesia o de grupos de poder, característicos del mundo colonial.

Como ya he mencionado la búsqueda de Independencia por el grupo dominante de la Nueva España lo afirma en su *pertenencia* a occidente. En contraste, es distinta la motivación de independencia de los pueblos originarios y de los grupos mestizos que buscan en ella la ansiada liberación del yugo de los terratenientes y del alto clero. De esta manera, en el cambio de siglo los grupos sociales, dominantes y dominados sienten, por diferentes razones y motivaciones, la necesidad de una profunda transformación social.¹²⁸

Un elemento esencial para comprender las particularidades del mundo colonial de la Nueva España, es la relación social que se establece a partir de la creación, por parte del grupo *dominante*, de una *representación* particular del privilegio *de origen étnico* que le permitía, además de la diferenciación cultural, moral y étnica, el ejercicio del poder despótico. Así, la independencia de la nación mexicana enfrenta no solamente el poder despótico, fueros y privilegios sino también, una *visión del mundo* jerarquizado “étnicamente” sobre la base de valores civilizatorios.

Al igual que en Europa, el proceso de construcción del Estado Moderno de la nación mexicana, será de intensas luchas entre los distintos grupos sociales y también dentro del grupo dominante por sus diferentes intereses y *visiones del mundo*. Sin embargo década tras década la visión liberal gana terreno en el terreno político y se afianza en la edificación de un Estado moderno.

¹²⁸ A pesar de la coincidencia con esta caracterización, me parece que ésta se establece como evidente. Considero que la propuesta de la *pertenencia* podría utilizarse como elemento explicativo de la diferencia de motivaciones para emprender la lucha de independencia.

Estas puntualizaciones sirven de introducción para comprender el contexto histórico social en que se daban las relaciones de producción y práctica musicales en el mundo social del siglo XIX mexicano. Pero sobretodo, para no perder de vista las particularidades de la visión del mundo propia del grupo dominante de la nación mexicana que mantuvo el tema de la igualdad étnica fuera de la discusión de la igualdad política. Al tema, Reyes Heróles le dedica la siguiente frase: "Pero excepcionalmente se trata de reservas ante el principio de igualdad legal y **nunca** frente a igualdad racial."¹²⁹

Las prácticas musicales del siglo XIX, pueden estudiarse en el ámbito subjetivo, bajo la perspectiva de las creencias de la diferenciación cultural, y en el ámbito objetivo, en el análisis de las funciones de la música. En ese sentido, problemas como cuáles eran las funciones de la música, el desarrollo de instituciones, el *habitus* del ámbito de la producción y prácticas musicales, las relaciones de la música con el poder o el papel social del músico podrían ser analizados. Como sugiere Yolanda Moreno:

Se ha pasado sistemáticamente por alto que la evolución de la historia de la música, y de las artes en general, ha estado inseparablemente relacionada en nuestro país a la cancelación de un universo cultural y al surgimiento de nuevos patrones artísticos originados, a su vez, por la aparición de nuevas conformaciones sociales y transformaciones políticas.¹³⁰

De igual manera esta perspectiva ayudaría a comprender la *otra* práctica musical: la de los pueblos originarios.

Bajo la lógica de lo hasta aquí dicho a continuación se mencionaran algunos elementos de análisis que permiten continuar la construcción de la historicidad del *habitus* en el ámbito de la música.

¹²⁹ Reyes Heróles, Jesús, *El Liberalismo Mexicano. La sociedad Fluctuante*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, tomo II, p. 268.

¹³⁰ Moreno, Yolanda, *Rostrros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, UNAM, México, 1995, p. 26.

En la Nueva España el panorama al que se enfrentan los ámbitos de la creación y del conocimiento, es decir, el ámbito de la cultura, estaba dominado por la ideología o la *visión del mundo* de la *contrareforma*: la resistencia de la Corona Española ante la dinámica de la historia social, la “necedad” ideológica de la permanencia del orden y de lo estático. Sin embargo, los esfuerzos de control cultural en los territorios colonizados no pueden impedir ni la lectura de los autores de la Ilustración ni tampoco el surgimiento del pensamiento ilustrado mexicano. Si en el mundo de las ideas la influencia ilustrada no sólo esta documentada sino es patente en las luchas sociales del siglo XIX, esta influencia no abarcó todos los ámbitos del conocimiento y la creación al menos no con la misma intensidad.

En el mundo social colonial la producción y las prácticas musicales estuvieron bajo el *quasi* monopolio que ejercía la Iglesia y determinadas por las particularidades de la diferenciación jerarquizada del mundo social que se basaba en el origen étnico y la posición en el ámbito laboral. El aislamiento artístico de la segunda mitad del siglo XVIII propició que no se pueda establecer un paralelo entre la influencia de la vanguardia en el ámbito de las ideas y en el ámbito de la música.

De manera muy general se puede decir que en el siglo XIX la producción y practicas musicales se enfrentan a una nueva concepción del mundo: una sociedad en proceso de secularización donde la música, adquiere paulatinamente, nuevas funciones y significados. Momento histórico cuando la existencia de las libertades individuales y la de la igualdad de los ciudadanos liberan al músico de la práctica musical al servicio, casi exclusivo, de la Iglesia, cuando la música se libera de las funciones y exigencias de la colonia.¹³¹

¹³¹ *ibid.*, p. 55.

La situación que se quiere señalar es el “tránsito” que implicó la liberación de la producción y las prácticas musicales del control de la Iglesia. La música “liberada” puede ser reconocida entonces y de manera más abierta, como una actividad *en y para* la sociedad civil; en este sentido la liberación de las expresiones musicales es un elemento de construcción de la sociedad civil en las nuevas relaciones sociales.

Si el músico ya no es “trabajador” de la Iglesia, si la creatividad individual puede manifestarse, si los grupos sociales pueden abiertamente darle funciones diversas a la música, entonces, hay una correspondencia con un nuevo *habitus*. En la relación social el ámbito de la música desarrollará o inventará nuevas y cambiantes creencias, percepciones y representaciones paralelamente a las nuevas producciones y prácticas musicales.

En suma, las transformaciones históricas del diecinueve mexicano pertenecen a la historia de la tradición cultural occidental en el contexto de las particularidades culturales de la nación. La necesidad de la tradición cultural occidental de crear naciones con características diferenciadas tiene su expresión en la diversidad de espíritus nacionales.

La búsqueda del lenguaje musical mexicano es la expresión de esa necesidad, por ello se puede entender la inquietud por la definición de lo mexicano en el ámbito de la música a través de un lenguaje musical propio, la emergencia de lo popular o vernáculo nacional, la preocupación por la síntesis de las expresiones musicales populares y cultas.¹³²

El análisis de la producción y prácticas musicales de ese largo período debe tomar en cuenta que la perspectiva explicativa de la “imitación” de estilos, formas y géneros musicales deja sin explicación el desarrollo de los medios de producción musical dentro de las relaciones sociales específicas de México.

Tampoco explica las relaciones sociales con el ámbito de la música, la diversidad de expresiones musicales de los grupos ni el desarrollo del propio ámbito de especialización con sus *agentes e instituciones*.

Un último punto, particularmente importante ya que será preocupación de los músicos de conservatorio a lo largo del XIX así como también de las primeras décadas del siglo siguiente, la relación entre las expresiones musicales populares que se concibe como las portadoras de lo mexicano y la música académica o culta. Yolanda Moreno define el problema con las siguientes preguntas: “¿Qué hacer con los temas vernáculos? ¿Cómo presentarlos? ¿De qué manera revestirlos y alejarse de su cruda sucesión en cadena? ¿Cómo avanzar hacia una evolución y crecimiento formales?”¹³³

No se trata únicamente de un problema *composicional de fusión de estilos* de las expresiones musicales sino también de un problema de relaciones sociales y de *representaciones sonoras* dentro de funciones sociales de la música.

El siglo XX

La *hegemonía* de los medios de producción y de la visión del mundo burguesa da inicio al siglo XX. La capacidad de expansión del capitalismo con el desarrollo en todos los ámbitos del conocimiento continúa transformando la cultura en su más amplio sentido. La *hegemonía burguesa* se ha expandido a Africa, India y Asia a través de incontables invasiones. Al mismo tiempo las contradicciones del desarrollo industrial han creado una nueva clase dominada: el proletariado. Muchos pensadores desarrollaran teorías libertarias y utopías sociales a la par de intensas luchas por el mejoramiento de la vida

¹³² *ibid.*, p. 88

¹³³ *ibid.*, p. 88.

de los trabajadores. Es el contexto para el nacimiento de los derechos sociales y de las políticas socialdemócratas.

En México las luchas intestinas por la consolidación del Estado moderno tienen un receso con el largo período de treinta años del gobierno de Porfirio Díaz. A lo largo de los cuáles las contradicciones sociales, el empobrecimiento de las clases trabajadoras, el enriquecimiento de la oligarquía y el aislamiento de los pueblos originarios, constituyen las condiciones sociales para que en el nuevo siglo en México se dé la primera Revolución Social por la reivindicación de los derechos de los trabajadores.

La Revolución de 1910–1917 se puede interpretar como la necesaria renovación del Estado Moderno anquilosado política, social y culturalmente durante los años previos para llevar a cabo la modernización del país.

Dicho de otra manera, para nuevamente afirmar la *pertenencia* a la *hegemonía* occidental, al renovar la confianza en el sistema de creencias sobre el desarrollo, el crecimiento, la democracia, la industrialización. Las particularidades de las relaciones de clases en México le imprimen a esa revolución la confianza en los derechos sociales como contrapeso a los intereses de la burguesía. Por ello la Constitución de 1917 asegura a los ciudadanos el derecho a la educación, a la salud, al trabajo y a la tenencia de la tierra.

Para el cumplimiento de los mandatos constitucionales era necesario crear instituciones que garantizaran la organización de las nuevas relaciones sociales. Así, para producir y reproducir el *consenso social* de la nueva Nación Mexicana fueron necesarios imaginarios, creencias, sentimientos, ilusiones, símbolos que la población entera pudiera reconocer como lazo de unión social por encima de las diferencias de clase. Varios elementos sirvieron para este fin: el imaginario de la lucha revolucionaria, el glorioso origen indígena de la nación, la fuerza espiritual del mestizo heredero de dos

tradiciones culturales, la confianza en los poderes de transformación de la educación, la ideología de la igualdad y la justicia social, entre otros.

La institucionalización de la vida social era requisito indispensable no sólo para mantener la paz, condición *sine qua non* para el desarrollo, sino también para el gozo de la vida de la *modernidad*. México podía ser universal como parte del occidente moderno y aún así, conservar sus particularidades de origen e historia. Mejor aún, México podía universalizar su historia. La fuerza de las representaciones adquirió una importancia vital en el período post revolucionario. Había que “llenar” todos los espacios sociales con la nueva simbología, con el nuevo imaginario del México, al fin, poseedor del marco jurídico, legislativo y político que le daría paz y progreso, desarrollo y bienestar, educación y cultura en un clima de entendimiento entre las clases sociales.

Para lograr el desarrollo educativo en 1921 el presidente Alvaro Obregón nombra responsable a José Vasconcelos quien funda la Secretaría de Educación Pública. La SEP encarna la promesa de los beneficios de la educación, organizada y administrada a través de una gran institución.

Pero yo ya tenía mi ley [de educación] en la imaginación, y mientras leía lo que en Rusia estaba haciendo Lunacharsky. A él debe mi plan más que a ningún otro extraño. Pero creo que lo mío resultó más simple y más orgánico; simple en la estructura, vasto y complicadísimo en la realización, que no dejó tema sin abarcar. [] mi plan estableció un Ministerio con atribuciones en todo el país y dividido para su funcionamiento en tres departamentos que abarcaran todos los institutos de cultura; a saber: escuelas, bibliotecas y Bellas Artes. [] El Departamento de Bellas Artes tomó a su cargo, partiendo de la enseñanza del canto, del dibujo y la gimnasia en las escuelas, todos los institutos de cultura artística superior, tal como la Antigua Academia de Bellas Artes, el Museo Nacional y los conservatorios de música.¹³⁴

Vasconcelos organiza de manera centralizada la gran tarea educativa nacional, una de las más importantes responsabilidades del Estado mexicano posterior a la Revolución

¹³⁴ Vasconcelos, José, *El Desastre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 19.

y a la Constitución de 1917. Dentro de su proyecto contempla también a los pueblos originarios, para los que diseña un plan en los siguientes términos:

Como departamentos auxiliares y provisionales establecí también el de Enseñanza Indígena, a cargo de maestros que imitarían la acción de los misioneros católicos de la Colonia, entre los indios que todavía no conocen el idioma castellano.¹³⁵

Como parte de su argumentación para impulsar el aprendizaje del idioma castellano, y como respuesta a alguna crítica de antropólogos de los Estados Unidos, el mismo Vasconcelos dice:

Por fortuna aquí dejamos de ser indios desde que nos bautizan. El bautismo dio a nuestros ancestros categoría de gentes de razón y basta. Sin la venia pues, de la Smithsonian, organizamos nosotros nuestra campaña de educación indígena a la española, con incorporación del indio, todavía aislado, a su familia mayor, que es la de los mexicanos.¹³⁶

El secretario de educación retoma el papel “evangelizador” de los frailes en la colonia y organiza *misiones* y *misioneros* para cumplir con la tarea “redentora” de la civilización. El imaginario educativo formaba parte de la *pertenencia a la cultura occidental* al asumir la jerarquización valorativa de las culturas que establecía a la occidental como punto más alto.

Vasconcelos comprende que una parte importante de las tareas civilizatorias es la creación y difusión de las Bellas Artes.

La Democracia no podía existir sin cierta nivelación económica y cultural de los habitantes. La mejor manera de evitar represalias futuras era educar a las masas, era convirtiéndolas a la comodidad de la vida civilizada.¹³⁷

Bajo esta lógica, el Estado mexicano adquiere otra responsabilidad: la de ser mecenas de las Artes.

¹³⁵ *ibid.*, p. 19

¹³⁶ *ibid.*, p. 20

¹³⁷ *ibid.*, p. 93

VI. ESTRUCTURA DEL CAMPO DE LA MÚSICA. PERÍODO DE LOS GOBIERNOS DE LA REVOLUCIÓN.

1920-1940.

En el capítulo anterior propuse tres ideas principales íntimamente relacionadas para el análisis de la historia cultural en México. La primera se refiere a la caracterización del proceso de desarrollo cultural, a partir de la colonización, como de imposición de la *hegemonía* cultural occidental sobre las cultura de los *pueblos originarios* y que este proceso, que se pretendía como de *aculturación*, se entiende como *transculturación* y ocurrió, de manera multívoca. La segunda, a que si bien dicho proceso pretendía la *homogenización* de la creación y las prácticas culturales y musicales éstas fueron *diferenciadas*. La última se refiere a que durante los diferentes bloques históricos, en el espacio acotado de las fronteras de México, las *concepciones del mundo* se han construido a partir de las *representaciones de pertenencia diferenciada* a la cultura occidental.

La revisión histórica del anterior capítulo, desde la perspectiva de las ideas mencionadas derivadas de las herramientas analíticas de la teoría de los *campos* de Bourdieu, me permite continuar con el análisis del ámbito de especialización de la música.

El este capítulo final pretendo acotar el análisis a un tiempo y espacio sociales de las décadas comprendidas entre 1920 y 1940 por las siguientes consideraciones. En ese momento en México el Estado Nación se construye precisamente sobre la base de la *pertenencia diferenciada* a la cultura occidental (que se podría resumir como la industrialización con elementos de justicia social).

En esas dos décadas las condiciones del espacio social producen y reproducen nuevas *relaciones* dentro de los diferentes ámbitos de especialización y de éstos con el ámbito del poder. Esta situación inédita, redonda especialmente en el desarrollo de los ámbitos de la creación. El Estado cuenta en ese momento con la confianza, el prestigio y el *consenso* para ser el responsable de la organización política, económica, jurídica y, al mismo tiempo, de la construcción de las *concepciones del mundo*. A partir de estas consideraciones en este capítulo expondré la *estructura del campo* de la música acotada al espacio social y temporal entre 1920 y 1940.

Las expresiones musicales de las Bellas Artes

Durante el período de 1920 a 1940, conocido como de los gobiernos revolucionarios, las relaciones dentro del espacio social permitieron un auge de la Artes.

El grupo *dominante*¹³⁸ de ese período entendió perfectamente que el *consenso social* no solamente descansaba sobre una base económica, legislativa, política o judicial sino también, sobre la base de elementos subjetivos integrados en discursos ideológicos, es decir, en una *concepción o visión del mundo*. En este sentido, el Estado mexicano asumió las responsabilidades y tareas de crear las condiciones para el desarrollo de la producción artística y las prácticas culturales propias de las Bellas Artes para que estas contribuyeran a *expresar la visión del mundo* de la nueva *hegemonía*.¹³⁹

¹³⁸ Una descripción del grupo dominante de este período es un tanto semejante a la del período de la colonia: lo conforman las élites revolucionarias que dirigen la política, ya sea en los puestos del gobierno o fuera de él, y que mantienen una amplia influencia en el ejército institucionalizado y en las élites intelectuales. No es un grupo homogéneo como lo demostraría las diferencias entre los presidentes Calles y Cárdenas.

¹³⁹ La discusión sobre las élites que crean los imaginarios de los Estados Nación, así como la de los elementos que las integran, las instituciones que las difunden y sus diferentes funciones, es bastante amplia. Cabe señalar aquí que una posible coincidencia se refiere al objetivo de homogeneizar y lograr una cohesión social. Lo que yo reitero es que el *imaginario* cumple con la doble función de homogeneizar y diferenciar. En Smith *Nacionalismo y Modernidad* y Gutiérrez *Mitos Nacionalistas e Identidades Étnicas* encontramos una interesante discusión con autores de diferentes perspectivas.

Una de las condiciones básicas para ello sucediera fue que el Estado mexicano asumió el *mecenazgo* de las Artes como una responsabilidad primordial. En este punto es necesario preguntar por qué las Artes jugaron un papel relevante en el ámbito de lo simbólico, es decir, y como ya he explicado, en la construcción de la *visión del mundo* y de las *representaciones sociales*.

A continuación propongo una interpretación explicativa de la necesidad del patrocinio estatal de las Artes. En primer lugar, las Bellas Artes habían mantenido a lo largo de la historia moderna de occidente el lugar privilegiado de la más alta jerarquía en el ámbito de la creación. A lo largo de la historia nacional habían desplegado la inseparable doble función de expresar la *hegemonía*, lo cual había significado, como ya he explicado anteriormente, la *pertenencia* a la *civilización occidental*, y de definir la *diferenciación social*. En segundo lugar, y como consecuencia del punto anterior, el *mecenazgo* de las Artes por el Estado mexicano posibilitaba, en el plano de lo real y de lo simbólico, la realización de la *ideología* de la igualdad y justicia social por medio del acceso a la educación y al disfrute de las expresiones artísticas. En tercer lugar, la subvención estatal del Arte, que permitió a los artistas la apropiación y utilización de medios de producción cultural y la reproducción de la tradición de las expresiones de las Bellas Artes de la *cultura universal occidental*. Para ejemplificar la interpretación de dichos procesos, a continuación las palabras de Carlos Chávez, compositor, nacionalista:

Es del todo comprensible, que un Estado consciente de sus obligaciones hacia su pueblo, daba hacer algo en lo que toca al arte y la educación, pero algo creativo e inteligente". Y en particular del Estado mexicano: "Diez años de revolución condujeron al establecimiento de un gobierno estable bajo una constitución nueva y progresista. Por primera vez en la historia del país se votó un enorme presupuesto para educación pública, y un hombre de gran calibre como José Vasconcelos fue nombrado Secretario. Atacó los problemas básicos de la educación, y no se olvidó de atender las cuestiones culturales de mayor altura.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Chávez, Carlos, *El Pensamiento Musical*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 78-79.

Sobre el punto de la libertad artística y en relación con el movimiento muralista mexicano, el artista continúa:

Los pintores, declarándose todos revolucionarios decidieron pintar la revolución, no lo decidió el Estado. Vasconcelos, o sea el gobierno o el Estado, nunca dicto ni impuso, ningún tema ni asunto, mucho menos ninguna técnica, estilo o estética se planteó en términos de la libertad de creación, circunstancia idónea para que los artistas decidieran sobre el contenido, forma y lenguaje de sus creaciones.. El Estado mexicano adquiría el compromiso de no ejercer coacción sobre los contenidos ideológicos de las expresiones artísticas.¹⁴¹

Estos elementos reforzaban la *visión del mundo* de justicia social y libertades individuales, al mismo tiempo inauguraban la visión social del *artista autónomo* al servicio de su propia creatividad y reforzaban la omnipresencia del Estado en el mundo social.

En síntesis, el propósito central del mecenazgo estatal de las Bellas Artes se actualizaba cuando *agentes e instituciones* podían mantener, medianamente organizada, la producción de bienes o expresiones culturales articuladas a prácticas específicas. El objetivo era sostener una presencia de las Bellas Artes en el ámbito social que permitiera que sus *bienes y expresiones* se pusieran en *juego* en el ámbito social para que los grupos contaran con estos elementos para construir sus *representaciones*.

Otra condición que permitió el desarrollo de las Artes tuvo su origen en las *luchas* dentro del *campo de las artes* de la cultura occidental. Al término del siglo XIX y principios del XX en el *campo de la música* las expresiones musicales del romanticismo, tanto en las versiones de la alta cultura como en aquellas más “populares” (música de salón) se hallaban en una situación de agotamiento tanto de recursos como de formas, medios de expresión y significación. Este agotamiento, que abarcaba a algunos compositores y a sectores del público, derivó en diversos

¹⁴¹ *ibid.*, pp. 78-79.

movimientos musicales de ruptura que se concretaron en propuestas formales, expresivas y de significación, conocidas bajo el nombre de corrientes de *vanguardia*.¹⁴²

Al respecto, Carlos Chávez escribe un importante análisis sobre la historia de la relación entre compositor y público y también una caracterización sobre el público moderno del siglo XX.¹⁴³ Se podría aventurar, lo cual sería tema de otra investigación, que la constante modificación de los grupos sociales y de sus expresiones y prácticas artísticas demandaban nuevas y renovadas creaciones musicales.¹⁴⁴

Dentro del panorama nacional y del campo de la música universal occidental, los compositores mexicanos del período 1920-1940, principalmente Chávez y Revueltas, establecieron de manera contundente, una concepción novedosa de *pertenencia* al *arte universal occidental* al lado de las corrientes de *vanguardia*.

En el contexto de renovación e invención social y artística, la música mexicana afirmaba su posición dentro del *campo* de la música occidental mediante la posesión de nuevos *capitales culturales*. Es decir, la nueva generación de compositores, ingresaba al campo de la música con ideas conceptos y producción musical que redefinía la estructura del *campo* en México.¹⁴⁵ Esta afirmación requiere abrir un breve paréntesis

¹⁴² En el campo de la música las corrientes de *vanguardia* las encabezaron primero Debussy y Satie y después Stravinsky y Ravel, con modificaciones al lenguaje musical, la forma, al contenido expresivo y a su significación.

¹⁴³ Chávez, Carlos, *op.cit.* pp. 73-78.

¹⁴⁴ La concepción de homología de Bourdieu en su texto *La Distinción* Taurus, 1988 es una aproximación teórica al problema de la correspondencia entre producción y consumo de expresiones artísticas. Según el autor, dichas expresiones no suceden en abstracto sino que tienen destinatarios específicos en los distintos grupos sociales. Es importante resaltar que Bourdieu no soslaya el hecho de que también existe una producción artística desfasada de su consumo y que éste sucede en otro momento de la historia social.

¹⁴⁵ Salvador Contreras compositor, alumno de Revueltas y de Chávez narra en su autobiografía, y de manera muy explícita, las luchas al interior del campo. Los recién llegados, sus maestros y el mismo junto con Galindo, Moncayo y Ayala, (Grupo de los Cuatro) asumían su papel de compositores de *vanguardia*. "Con el ánimo dispuesto, nos dirigimos una vez al maestro Chávez y le expusimos los deseos que fuera él quien nos guiara en terrenos de la composición. Asistieron a la sesión inaugural los maestros componentes del grupo revolucionario de *vanguardia*. Las pláticas con el maestro Chávez fueron un tónico de aliento y bajo su cuidado y dirección fuimos dando los primeros frutos. Hacia 1935...[el director del Conservatorio] era Estanislao Mejía, quien dicho sea de paso, nunca simpatizó con el movimiento musical de Chávez y sus colaboradores; y por consecuencia, nosotros, los cuatro, que ya empezábamos a figurar, fuimos señalados como los "chavistas" y puestos en las listas negras del Conservatorio." Salvador Contreras, *Autobiografía, México en el Arte*. INBA, México, 1986, p. 54.

para de manera acotada explicar las condiciones de producción y prácticas de las expresiones musicales.

En el siglo XIX y hasta antes del período de los gobiernos de la revolución, los compositores pertenecientes a la tradición de las Bellas Artes buscaron la *diferenciación* de sus creaciones, dentro del *campo* de la música occidental, a partir de lo que consideraron lo *nacional*. Así, su concepción se basó en la **incorporación** de la música popular o vernácula a algunas de las formas y lenguaje romántico del siglo XIX de la tradición occidental. Si bien la producción musical estuvo determinada, como ya se mencionó, por la pertenencia, cercana o lejana, a la *hegemonía civilizatoria occidental*, las condiciones sociales y culturales determinaron el *estado del arte musical* en ese período. Dicho de otra manera, el escaso desarrollo de instituciones culturales y la falta de condiciones para la apropiación y utilización de medios de producción cultural así como el limitado consumo por parte de los grupos sociales, determinaban no solamente la producción de las expresiones musicales sino también su forma, lenguaje, medios de expresión y su significación.¹⁴⁶

En 1921, cuando el Estado mexicano asume la responsabilidad del mecenazgo de las Bellas Artes, inicia la institucionalización de la creación y las prácticas musicales. Esta responsabilidad, que prevalece hasta nuestros días en mayor o menor medida, creó las condiciones para el funcionamiento de las escuelas de música, las orquestas sinfónicas, la creación y prácticas musicales y el surgimiento de generaciones de compositores e intérpretes. Los compositores, por primera vez en la historia de nuestro país, fueron capaces de afirmar su *autonomía creativa*, de darle significado a su papel

¹⁴⁶ Moreno Yolanda, *op.cit.*

de músicos. no sólo en el ámbito de la creación musical sino también en su relación con el mundo social.¹⁴⁷

Hasta aquí he delineado los aspectos decisivos que definieron la participación del Estado en la subvención del arte y aquellos que delinearon las transformaciones dentro del *campo de la música*. Antes de cerrar este apartado es fundamental recalcar que si bien el mecenazgo estatal privilegió, por las razones antes mencionadas, la producción y prácticas musicales pertenecientes a las expresiones de la Bellas Artes, estas no eran las únicas expresiones musicales en el mundo social mexicano. Por lo tanto se hace necesario detectar cuáles *agentes e instituciones*, además de los ya mencionados, participaban en el *campo* de la música para delinear una primera aproximación a la *estructura* de ese *campo* en México.

La industria cultural

El Estado mexicano, en su papel de organizador y mediador de los intereses de los particulares, participó también en los procesos de creación de las condiciones para el desarrollo de la *industria cultural*. Coincidentemente, es en el año de 1921 la fecha de la inauguración de la primera estación radiofónica en México.¹⁴⁸

La radio, al igual que la música grabada y el cine¹⁴⁹ marcaron una decisiva *ruptura* con la producción y prácticas culturales del siglo XX. En el capítulo primero ofrecí una

¹⁴⁷ La relación del compositor con el mundo social fue un tema que abordaron los dos máximos representantes de la música nacionalista de vanguardia entre 1920 y 1940. Chávez como Revueltas fueron pilares no sólo en la creación musical sino también como figuras públicas con posiciones políticas bien definidas. A pesar de sus coincidencias ambos tenían importantes diferencias. A mi manera de ver Revueltas manifestó su posición al lado de las luchas revolucionarias de los pueblos. Chávez, menos internacionalista pero defensor del sistema mexicano, escribió ensayos fundamentales sobre la relación socio-cultural como señala Moreno Rivas, *op. cit.* pp. 136-7.

¹⁴⁸ Dato ofrecido por los archivos de la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión.

¹⁴⁹ Aurelio de los Reyes nos dice que la primera exhibición de cine en México tuvo lugar en 1896, para 1899 "ya había veintidós locales abiertos al público cinéfilo". El autor señala que la aceptación del cine tuvo, al menos, dos importantes razones. La primera, la necesidad social de diversiones y la segunda, la prueba de progreso que el cine evidenciaba. A lo largo de su análisis el autor resalta la relación entre nuevas producciones y prácticas culturales y las nuevas necesidades de grupos sociales. De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México*, FCE, México, 1984.

amplia explicación sobre la transformación de los medios de producción cultural como resultado del desarrollo de la investigación científica y la tecnología en la etapa de consolidación de la *hegemonía capitalista*. De igual manera mencioné, que dicha transformación permitió que las expresiones de la creatividad pudieran ser concebidas como *mercancías*. Así, la radio, el disco, el cine, y más adelante la televisión, se consolidaron bajo el concepto de *industria cultural* que, como tal, redituaría grandes ganancias. En México, primero la radio y más adelante la televisión, se conciben como adelantos propios de la “vida moderna” y, en ese sentido su presencia en la vida social sintomático de la *pertenencia* a la vida civilizada occidental. En un artículo escrito por Armando de María y Campos se encuentran las siguientes ideas:

La radiofonía se codea con los negocios más brillantes y cumple ampliamente con su misión de difundir la cultura, de propalar información, de entretener [...] La radiofonía ocupa un lugar preferente en la vida civilizada.¹⁵⁰

Como ejemplo del crecimiento de la presencia social de la industria cultural doy a continuación algunos datos sobre la industria radiofónica. En 1926 había en México 16 estaciones de radio, para 1929 serían 19. En septiembre de 1930 sale al aire la estación XEW conocida como “La Voz de la América Latina desde México que “con el tiempo habría de marcar honda huella en la vida radiofónica, social, cultural y económica de México.”¹⁵¹

Ante el rápido crecimiento de la industria en 1933 el gobierno promulga el primer Reglamento para el Establecimiento y Operación de Estaciones Radiodifusoras y Radio Experimentales así como también la Ley de Impuestos a las Estaciones radiodifusoras.

¹⁵⁰ María y Campos, Armando, Expansión de la Radio y la Televisión, en *México. Realización y Esperanza*, 1952, pp. 377-382.

¹⁵¹ *ibid.*, p. 378.

El desarrollo de la industria radiofónica,¹⁵² así como en las otras ramas de la industria cultural, implicó nuevas especializaciones de *agentes* entendidas como oficios, saberes y conocimientos indispensables para la producción, reproducción y difusión de la comunicación radiofónica.¹⁵³ Los *agentes* se ocuparían de las tareas de producción, grabación, administración, locución y crítica, entre otras. En 1940 se constituye la Cámara Nacional de la Industria de la Radiodifusión con el propósito de organizar y aumentar la cobertura de la industria radiofónica.¹⁵⁴

La presencia social de las *expresiones musicales* creadas por la industria cultural me lleva a plantear las siguientes reflexión: si éstas comparten el espacio social con las expresiones derivadas de la tradición cultural occidental de las Bellas Artes, ¿cuáles son las relaciones entre ambas?

Si las *expresiones musicales* de la tradición de la Industria Cultural utilizan el lenguaje musical (en su acepción más amplia como herramienta y significación) y tienen como origen común la necesidad de expresión y comunicación, a pesar de la mediación del interés económico, ¿cuál es entonces su función social primordial? El hecho de que la Industria Cultural utilice otros medios de producción cultural ¿despoja a las expresiones musicales de significación en el mundo social? Acaso no expresan creencias, significados e imaginarios sonoros que los grupos emplean como elementos en la *di-visión* del espacio social? Si son expresiones de la creatividad humana entonces expresan *visiones del mundo*, participan en la construcción de ideas, creencias, significados e imaginarios sonoros y en este sentido constituyen elementos para definir las *representaciones sonoras* de los grupos sociales. A partir de esta caracterización a la

¹⁵² En el año de 1940 había en el país 86 estaciones de radio. Datos de la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión.

¹⁵³ Bourdieu, Pierre, *Cuestiones de Sociología*, Editorial Istmo, España, 2000, p. 160.

¹⁵⁴ *ibid.*, p. 379.

pregunta cuál es la función social primordial de las expresiones musicales de la industria cultural, puedo contestar que su *función social primordial* es la de expresar las visiones de su tiempo histórico.

Si en el espacio social existen de manera preponderante las *expresiones musicales* creadas en la Industria Cultural y, como ya he establecido, existe una coincidencia en la *función social primordial* de las expresiones de las corrientes de las Bellas Artes y de la Industria Cultural, tendrfa que analizar si entre ambas se crean relaciones dentro de un *campo* común, el de la música. Bajo esta lógica me parece que las dos comparten el *juego* dentro del *campo*, es decir, *luchan* por un *objeto* común: *el control de la producción, reproducción y difusión de las representaciones sonoras*

Estas son las razones fundamentales que propongo para incluir en el análisis del *campo* de la música en México la producción y prácticas derivadas de las *expresiones musicales de la industria cultural*.

Estructura del campo de la música

Ahora bien, la *estructura* del *campo* de la música, donde ocupan posiciones *agentes* e *instituciones* de las corrientes de las Bellas Artes y de la Industria Musical plantea, de entrada el problema de la *legitimación*. Dentro de la lógica de la *estructura* del *campo* de la música hasta aquí propuesta, he establecido que la *legitimación* de los *agentes*, *instituciones* y *bienes* se había estructurado, al menos desde el siglo XVIII, en torno al *valor* social de las Bellas Artes. Este *valor* es el de la *obra de arte*, o sea, el *carácter artístico* o la *naturaleza estética* inherente única y exclusivamente a esa producción.

En México, las estrategias de *legitimación* dentro del *campo de la música* se había *estructurado* a partir de las posiciones de los *dominantes*, con capital específico del movimiento nacionalista romántico del siglo XIX, y las de los *recién llegados*, con capital específico del movimiento nacionalista *vanguardista*. A pesar de sus diferencias ambos reconocían la *pertenencia* de sus *expresiones musicales* a la tradición occidental de las Bellas Artes. En otras palabras, las *expresiones musicales* de la tradición occidental de las Bellas Artes, *dominantes* o *recién llegadas*, definían la *legitimación* a partir del *valor* de la obra artística, es decir, a partir del *carácter artístico* o *naturaleza estética* de las creaciones musicales. Este *valor* si bien ha funcionado como elemento de *legitimación*, por el peso de la cultura occidental, no se ha mantenido inamovible sino que ha sufrido transformaciones.

La historia propia del *campo* redefine constantemente las características de lo *estético* o de la *naturaleza artística*. Entonces, bajo la lógica teórica de esta investigación el *valor estético* es *construido socialmente* y no pertenece a la obra *per se*.

Sostengo que la discusión sobre lo *estético* debe plantearse dentro de la *estructura* del *campo de la música* como elemento que *agentes e instituciones* ponen en juego y que *estructura* al campo mismo. Más aún, propongo que las nuevas formas de expresión creativa derivadas de la Industria Cultural, al ser producto de la misma sociedad industrial occidental, representan un nuevo desarrollo artístico y de los medios de producción cultural, nuevas formas de expresar la creatividad y las visiones del mundo, nuevas formas de pensar o representar lo *estético*, nuevas formas de crear el consenso social. Finalmente, éstas han definido de manera importante, como analizaremos mas adelante, las luchas dentro del *campo* de las Bellas Artes.

En síntesis, y por todo lo hasta aquí expuesto, que se basa en la perspectiva relacional de la teoría de los *campos*, considero indispensable que el análisis de las *expresiones musicales* contemple las que coexisten en el mundo contemporáneo y sean analizadas como *expresiones* de las tensiones y *luchas* sociales en el espacio acotado de la geografía llamada México.

Elementos comunes

He señalado que durante el período de los gobiernos de la Revolución (1920-1940) las *expresiones musicales* derivadas de las Bellas Artes y de la Industria Cultural tienen como *función social primordial* expresar el *consenso* del nuevo pacto social. Sin embargo, no he mencionado los elementos que lo articulan en discursos ideológicos o *visiones del mundo* y que establecerían coincidencias entre *agentes, instituciones y bienes* de ambas corrientes. En este apartado intentaré hacer un recuento de esos elementos compartidos a partir del ejemplo de la lengua (hablada y escrita) por ser una de las expresiones del *lenguaje sonoro* y por sus vínculos con las *expresiones musicales*.

El proyecto de Estado Nación moderno del siglo XX requería, como todas las construcciones de Estados Nación occidentales,¹⁵⁵ crear una *representación*, común a todos los ciudadanos, de la lengua escrita y hablada.

La imposición de una lengua común fue la estrategia de los Estados Nación para resolver la compleja situación de la diversidad de lenguas. En otras palabras, la cohesión social se concibió a partir de la igualdad ciudadana y la unidad política. Pierre Bourdieu explica este proceso como la relación entre Estado y legitimación del uso de una lengua

¹⁵⁵ Smith, Anthony, *Nacionalismo y Modernidad*, Editorial Istmo, Madrid, 2002.

La lengua oficial se ha constituido vinculada al Estado. Y esto tanto en su génesis como en sus usos sociales. Es en el proceso de constitución del Estado cuando se crean las condiciones de la creación de un mercado lingüístico unificado y dominado por la lengua oficial: obligatorio en las ocasiones oficiales y en los espacios oficiales (escuela, administración pública, instituciones políticas, etc.)¹⁵⁶

Para Bourdieu la historia de estos procesos es explícita en la Revolución Francesa:

La imposición de la lengua legítima frente a los idiomas y jergas forma parte de las estrategias políticas destinadas a asegurar la perennidad de las adquisiciones de la Revolución por la producción y reproducción del hombre nuevo.¹⁵⁷

En el caso de México, ¿era posible mantener la diversidad de lenguas de los pueblos originarios dentro del territorio nacional? Su permanencia se consideró como problemática para la unidad política y cultural. Dentro de la lógica del Estado Nación eran entonces necesarias estrategias para *unificar* a la población en el uso del castellano como lengua oficial, era necesario *homogeneizar la representación hablada y escrita* de la Nación.

Si bien la estrategia de la lengua “oficial” era más o menos factible de llevarse a cabo, en el ámbito de la creación de las expresiones musicales, ¿qué estrategias podrían utilizarse para lograr la *unificación y homogenización*? Intentaré dar una explicación. Como mencioné en los primeros apartados del presente capítulo, la creación y prácticas musicales se desarrollaron dentro de la amplitud del *lenguaje musical occidental*. La tarea era entonces, no inventar o crear un lenguaje musical, ni imponer **una** expresión musical sino resignificar las existentes como expresiones *unificadas y homogeneizadas* de lo *nacional mexicano*.

¹⁵⁶ Bourdieu, Pierre, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Ediciones Akal, España, 2001, pp. 20-21.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 20-21.

La resignificación de los elementos nacionales mexicanos tenían un doble papel de *diferenciación*. Por un lado la externa, de contrastación con otras expresiones nacionales, por otro, la interna, en el mundo social mexicano. Los elementos que se pusieron en juego para crear la *representación sonora* de lo nacional mexicano fueron semejantes a los de otros ámbitos de la creación: la recuperación simbólica de la grandeza del pasado histórico de los pueblos originarios a través de su resignificación,¹⁵⁸ el reconocimiento de valor de la cultura española así como la singularidad del mestizaje, el destino especial de la historia patria, el *valor* de la diversidad de expresiones musicales “populares”, la relación de las expresiones musicales con el mundo social de la fiesta (calendario civil, pagano o religioso).

Las *expresiones musicales* de las Bellas Artes y las de la Industria Cultural incorporan de manera diferenciada, con medios de expresión, géneros, formas, instrumentación e intérpretes, el sentido de la modernidad que integra elementos ligados al pasado, a la tradición popular y los articula con las formas de expresión de la nueva sociedad.

La evidente paradoja reside en el mantenimiento de la producción, reproducción y difusión *diferenciada*. La dirección cultural del Estado, mecenas y procurador de condiciones para *unificar y homogeneizar* la ideología de la creación musical, con el propósito de *diferenciar* las *expresiones*, mantener el consenso social y al mismo tiempo señalar las diferencias entre grupos sociales, es, al menos, en dos direcciones. Una, hacia la permanencia de la creación de obras musicales pertenecientes a la tradición de la Bellas Artes que lleva a cabo al subvencionar a los compositores de esa tradición. (Chávez, Revueltas, Ponce, Huizar, Moncayo, Contreras, Galindo, entre otros).

¹⁵⁸ Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 145-6.

La segunda, hacia la construcción del *ser mexicano* en las *expresiones sonoras* de lo popular que lleva a cabo, entre otras estrategias, al mantener las condiciones para el desarrollo de la Industria Cultural donde Jorge del Moral, Manuel Esperón, Tito Guizar, entre muchos otros, relataran la representación de lo *mexicano*.

Si la multiplicidad de expresiones musicales derivadas de ambas corrientes tiene como *valor* nuclear el de *representar* lo mexicano, ¿cómo definir el *valor* social de todas ellas?. Como ya había señalado este problema tiene relación con las estrategias de legitimación dentro del campo y es, tal vez, el más complejo de resolver por la teoría.

El *valor*, y sus relaciones con los conceptos de *obra de arte* y contenido *estético*, estructura las luchas al interior del *campo de la música* y, al mismo tiempo, expresa las luchas sociales en las que participan las entidades civiles que construyen el consenso social.¹⁵⁹ Las entidades de la sociedad civil, corriente de las Bellas Artes y de la Industria Cultural, que participan en la producción y prácticas musicales utilizan el elemento de *valor estético* para legitimarlas.

Así, el contenido de lo estético será acomodado por *agentes, instituciones y bienes* según las estrategias para ocupar posiciones dentro del *campo*. Como el *valor estético* es originario de la tradición de las Bellas Artes, *agentes e instituciones y bienes* de la industria cultural lo utilizarán en nuevos sentidos para legitimar sus expresiones musicales. Un ejemplo de ello es el calificativo de **canción fina** para caracterizar las canciones populares de compositores como María Grever, Consuelo Velázquez o Manuel M. Ponce. Otro buen ejemplo es el de definir la música popular como arte musical popular. Estas estrategias dan salida a la paradoja mencionada ya que concilian,

¹⁵⁹ Pereyra, Carlos, Gramsci, Estado y Sociedad Civil, en *Paradigmas y Utopías, Gramsci*. Revista bimestral, Comisión Ejecutiva Nacional del Partido del Trabajo, julio-agosto, 2002, pp. 199-216.

al menos temporalmente, la *homogenización* y la *diferenciación* de las expresiones musicales bajo el *valor* supremo de lo nacional mexicano con valor estético "variable".

La música de los pueblos originarios

Bajo los gobiernos de la Revolución se desarrolló la vida urbana mediante el incremento de la cobertura educativa a los diferentes grupos sociales, la formación de generaciones de profesionistas, del desarrollo de las industrias y del comercio. Todo ello contribuyó al fortalecimiento de las clases medias y de las clases trabajadoras. La adquisición de capitales económico, escolar, social y cultural permitió a los individuos la posibilidad de construir una amplia movilidad social. El fortalecimiento de las nuevas clases y grupos es una condición para el despliegue social de nuevas prácticas musicales proveniente de las corrientes de las Bellas Artes o de la Industria Cultural.

Es esta la circunstancia nacional mexicana donde coexisten las expresiones y prácticas musicales mencionadas con las de los pueblos originarios. Una de las formas de coexistencia es la resignificación que las Bellas Artes y la Industria Cultural hacen de las culturas de los pueblos originarios. Este tema ha generado innumerables polémicas desde diferentes perspectivas. Comparto, principalmente con Bonfil Batalla¹⁶⁰ el análisis que sustenta sobre la exclusión de los pueblos originarios de la vida cultural nacional. Si bien el tema excede los límites de este trabajo me parece importante señalar que esta aseveración no es suficiente para el análisis relacional del *campo* de la música ni para desvelar las relaciones y estructura estructurante del *campo* de la música. En este sentido sería indispensable conocer cómo participan, de manera simbólica o con bienes

¹⁶⁰ Bonfil Batalla, Carlos, *México Profundo. Una civilización negada*. CONACULTA y Grijalbo, México, 1989.

y expresiones musicales, las producciones y prácticas musicales de los pueblos originarios en el México de las décadas de los gobiernos de la revolución, que, según mi propuesta analítica es el momento de la consolidación de *agentes, instituciones y bienes* que permiten el análisis a partir de las herramientas conceptuales de la teoría de los *campos* de Bourdieu.

Agentes, capitales y estructura del campo de la música en México.

En este último apartado sintetizo los elementos de una primera aproximación de la *estructura/estructurante* del campo de la música en México desde la base de la confluencia de dos campos de conocimiento: el sociológico y el musical. En este sentido me parece pertinente volver a señalar mi interpretación teórica relacional de los conceptos centrales de este trabajo

- Las expresiones musicales son históricas, expresan visiones del mundo en contextos sociales organizados a partir de una base económica política y cultural, elementos que mantienen lazos relacionales.
- Dentro de estos contextos históricos, las culturas han desarrollado medios de producción cultural con los cuáles expresan sus *visiones del mundo*.
- La función social primordial de la música se construye socialmente, si bien es cambiante, diversa y compleja, constituye uno de los elementos para que los grupos sociales construyan sus *representaciones sonoras* mentales y objetales, es decir, sus di-visiones del mundo.¹⁶¹

A partir de estos elementos la conceptualización del campo de la música que presento incluye las expresiones musicales producidas en el mundo social nacional mexicano en el espacio tiempo acotado a las décadas entre 1920 y 1940, momento

¹⁶¹ Bourdieu, Pierre, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios Lingüísticos*. Ediciones Akal, Madrid, 2001, pp. 87-95.

histórico que permite la utilización de la teoría de los campos para interpretar la producción, reproducción y difusión de las expresiones musicales en México.

En el campo de la música los *agentes* implicados participan en los procesos que hacen posible las expresiones musicales. En otras palabras sus diferentes especializaciones, todas relacionadas con la producción reproducción y difusión de la música, hacen que se puedan establecer relaciones en torno a un *objeto en juego*, el del *campo de la música*. Bourdieu explica este punto de la siguiente manera:

habría que analizar toda la red de relaciones de competencia y de complementariedad, de complicidad en la competencia, que unen al conjunto de agentes implicados, compositores e intérpretes, productores de discos, críticos, locutores de radio, profesores, etc, en suma, todos los que tienen interés por la música, interés en la música, inversiones -en el sentido económico o psicológico- en el música, que están en el juego, atrapados en el juego.¹⁶²

Los *agentes* implicados en el campo poseen diferentes capitales que ayudan a definir sus posiciones dentro del campo así como sus trayectorias. Propongo una diferenciación de los capitales en torno a la especialización netamente musical, es decir, a la posesión de herramientas, conocimientos y la experiencia que delinea el oficio que posibilita la creación e interpretación de las *expresiones musicales*. Los agentes así definidos son los músicos, son, en un sentido y como expliqué en el capítulo primero, la “materia prima”, que, junto con el fenómeno sonoro, dan vida o crean las expresiones musicales.

Los demás agentes implicados en el campo de la música poseen estos conocimientos y herramientas en diferentes niveles pero no necesariamente el oficio de

¹⁶² Bourdieu, Pierre, *Cuestiones sobre Sociología*, Editorial Istmo, España, 2000, p. 160.

músico. Sin embargo poseen otros conocimientos, que no necesariamente adquiere el músico y que les posibilita *jugar* una posición dentro del campo.

Me refiero, por ejemplo, a los productores e ingenieros de grabación, quienes tienen herramientas y conocimientos de otros campos y también del de la música. La unión de conocimientos les permite el manejo de la tecnología para la grabación y al mismo tiempo evaluar la afinación de los instrumentos, el balance entre los instrumentos, e incluso la interpretación de los ejecutantes, sin que necesariamente posean el oficio de músicos. Esta situación se puede trasladar a otros agentes como a los críticos, representantes o promotores culturales.

La relevancia de señalar la posesión diferenciada de capitales de los agentes que participan en el campo ayuda a comprender sus “*relaciones de competencia*, (entendida en sus dos sentidos como habilidad y como rivalidad) y *complementariedad*” En cuanto a la competencia, los agentes “músicos” poseen el capital específico del oficio, los otros agentes implicados poseen en cierta medida conocimientos que son parte del oficio, (lenguaje musical conceptos sobre interpretación) ¹⁶³ pero no necesariamente aquellos específicos del oficio. La complementariedad puede entenderse como necesaria ya que organiza el campo sin embargo habría que analizar en que casos se trata de relaciones de subordinación o de dependencia.

Los agentes “músicos” no constituyen un “bloque” tienen también posiciones dentro del campo ya que su capital específico (que constituye el oficio) presenta variaciones. Estas se refieren a la *diversidad de pertenencia* de la tradición cultural que

¹⁶³Lenguaje musical: conocimiento, reconocimiento y reproducción de los elementos acústicos y estructuras de la música. También de escritura y desarrollo de habilidades psico motoras para la interpretación

se expresa por medio de la especificidad de las expresiones musicales. Así, existen múltiples formas, géneros, estructuras, medios de expresión.

En síntesis, en esta primera aproximación de la estructura del campo de la música en el período de 1920-1940, los *agentes* pertenecientes a cada una de las corrientes (Bellas Artes e Industria Cultural) aunque poseen el capital específico del “oficio” este es también *diferenciado*. Para tener un panorama detallado de la estructura del campo se tendría que realizar una investigación a fondo para especificar de que manera se actualiza el capital específico y las relaciones que a partir de este establecen los agentes, investigación que rebasa los objetivos de este trabajo.

La perspectiva relacional no se refiere al análisis del capital específico *per se* sino a su caracterización en relación con otros capitales como el económico, cultural, escolar y, muy importante, a su significación subjetiva.

El análisis de estas relaciones plantea nuevos problemas de investigación. Como ejemplo, esbozaré, a manera de preguntas, uno de ellos. ¿Cómo adquiere el músico su oficio? ¿En que institución y cómo está legitimada?. Otras preguntas relacionadas serían: ¿Con qué capital económico cuenta para la adquisición de los medios de producción musical y para la satisfacción de las necesidades básicas? ¿Cuáles son los ámbitos sociales para la reproducción de las expresiones musicales? ¿Cuáles son las circunstancias sociales que definen su trayectoria dentro del campo y que orientan su elección de *pertenencia* a un género de expresión musical?

Postludio [♦]

El propósito de este último capítulo es el de establecer una primera aproximación del *campo* de la música en México principalmente a partir de la interpretación de la teoría de los *campos* de Pierre Bourdieu. Bajo esa lógica, mi primera consideración fue delinear un tiempo y espacio acotado para analizar las *variables nacionales*, es decir, la serie de elementos que definen de forma específica las relaciones de posiciones entre los *agentes e instituciones* dentro del *campo* de la música y sus relaciones con el espacio social en México. En este punto enfatiqué la idea de la *pertenencia diferenciada* a la cultura occidental. Así, hice una caracterización de las dos corrientes principales de *pertenencia* a la cultura occidental: las de las Bellas Artes y las de la Industria Cultural.

Desde Esta perspectiva la *estructura/estructurante* del campo de la música se define por la *lucha por el objeto en juego: el control de la producción, reproducción y difusión de las representaciones musicales* y por la posesión de capital específico, en este caso el del lenguaje musical o del oficio de músico.

A partir de las definiciones del *objeto en juego* y del capital específico pude precisar la participación de *agentes e instituciones* de las corrientes de las Bellas Artes y de la Industria Cultural en el *campo* de la música. También aclaré algunas de las características de los *agentes e instituciones* implicadas así como algunas características del *habitus* y de los valores que intervienen en los procesos de legitimación.

Queda por analizar, desde la perspectiva teórica mencionada, las posiciones y capitales específicos de los otros participantes en el campo: las expresiones musicales de los *pueblos originarios*. Hace falta realizar análisis desde una *perspectiva relacional*

[♦] Postludio: parte final generalmente de una serie de danzas (suite) o de canciones (ciclo). Su función es conclusiva.

que ayuden a comprender los vínculos históricos, sociales, culturales, educativos, económicos y por supuesto simbólicos entre las expresiones musicales. Estos darían una nueva perspectiva para desvelar la dinámica de la *estructura* y las *luchas* dentro del campo de la música.

CONCLUSIONES FINALES

En este trabajo he querido analizar las relaciones entre la creación y prácticas musicales y el mundo social en que se crean, con herramientas teóricas de las ciencias sociales. Este tipo de análisis es posible ya que toda creación humana se da en contextos sociales organizados, en tiempos y espacios definidos por su devenir histórico.

Existen diversas interpretaciones sobre la organización social y las capacidades humanas de creación. Esta investigación se fundamentó en las siguientes consideraciones. El ser humano ha desarrollado a lo largo de su existencia social las capacidades de objetivar su imaginación sonora a partir de procesos de racionalización que se manifiestan en la organización de los sonidos y en la construcción y uso de instrumentos musicales. Las capacidades humanas, y entre ellas su imaginación sonora, se han desenvuelto en contextos sociales organizados.

Cada contexto social (bloque histórico) es organizado por una clase dirigente capaz de serlo, no solamente por la imposición que hace a todos los grupos sociales de una manera de producir los objetos esenciales para la satisfacción de necesidades, materiales y culturales, sino también, por su capacidad para crear una *concepción del mundo*. Es decir, por su capacidad para la creación del *consenso* sobre las *representaciones* (ideas, emocionalidad, conceptos, símbolos). En otras palabras, se puede reconocer la organización social caracteriztica de un bloque histórico específico, por las *representaciones* que en el se crean y difunden. En este sentido, a lo largo de la historia las *expresiones musicales* han tenido la función primordial de *expresar* el pensamiento, las ideas, las creencias, las emocionalidad de su tiempo. En síntesis, la función de *expresar* las *concepciones del mundo* del bloque histórico en que se crean.

Las *representaciones* son elaboradas en distintos ámbitos de especialización, de conocimiento y de creación (ciencias, artes, filosofía entre otros). En este sentido también tienen una historia propia que, si bien se relaciona con la historia del bloque histórico en que se desarrolla, tiene una lógica propia. En otras palabras, existen *relaciones* dentro de los ámbitos de especialización que *estructuran* su historia.

Para desvelar las relaciones que definen las historias de los ámbitos de especialización dentro de los bloques históricos, decidí utilizar la perspectiva analítica de la teoría de los *campos* de Pierre Bourdieu. Con estas herramientas propuse el *objeto en juego* del *campo* de la música como la *lucha* por el *control de la producción, reproducción y difusión de las representaciones musicales*. De igual manera, pude comprender la creación y las prácticas musicales como *diferenciadas* y como el producto de las *luchas* dentro del *campo* de la música.

Las características nacionales del devenir histórico social y del ámbito de especialización de la música en el territorio nombrado México, se analizaron con las herramientas de la teoría de los *campos* desde una interpretación del desarrollo cultural del territorio colonizado y de los procesos de imposición cultural. A partir de esta visión, propuse el concepto de *pertenencia cultural a la tradición occidental* para analizar los procesos histórico sociales y culturales de México.

En síntesis, las propuestas analíticas expuestas en esta investigación, se refieren a la inclusión de las dimensiones de *diferenciación*, de *lucha* y también de los procesos de *imposición cultural* que caracterizan la creación y las prácticas musicales, el uso y el acceso de los medios de producción musical en el ámbito de la música del espacio social de nuestro país.

Esta propuesta, elaborada desde una nueva perspectiva analítica, pretende un acercamiento a la comprensión de las *expresiones musicales*; primero, como producto y expresión de un espacio social diferenciado; segundo, como *representaciones* que los grupos sociales utilizan para la *di-visión* del espacio social; tercero, para analizar las *luchas* por la *diferenciación* desde la perspectiva de la *pertenencia* a la tradición cultural occidental; cuarto, para conocer la *estructura* del campo de la música y por último, para analizar las relaciones sociales entre los pueblos originarios y los demás grupos sociales dentro de un mismo mundo social, en tiempo y espacio, y en un devenir histórico *diferenciado* y definido por sus *luchas*. Todo lo anterior, lleva a la conclusión de que las expresiones musicales, al tener como función primordial *expresar* las concepciones del mundo de su tiempo, también *expresan* las luchas dentro del *campo* específico de la música que son, finalmente, las *luchas* del bloque histórico.

El presente trabajo sólo ha cumplido su objetivo al ser la primera aproximación en el análisis del *campo* de la música. Es solamente el punto de partida para futuras investigaciones que de él puedan derivarse.

Habría que completar lo que aquí apenas empecé a esbozar: la *estructura* actual del campo, las relaciones entre los *participantes*, los *capitales* que concurren en el *campo*, la *trayectoria* de *agentes* e *instituciones*, las relaciones de la creación y las prácticas de *expresiones musicales* con el consumo, los procesos de *legitimación* y la transformación de los *valores* que en ella se utilizan, las relaciones entre las diferentes expresiones musicales, en su diversidad de formas, géneros, estilos, tradiciones y, por último, las relaciones del *campo* de la música con el *campo* del poder. Todo ello sin perder de vista las diferentes significaciones que de la música ha elaborado la tradición cultural occidental. Finalmente, espero que este trabajo también pueda ser útil para analizar, desde un nuevo punto de partida, el papel de la UNAM en el campo de la música como

“fábrica”[♦] de *representaciones musicales*, tanto en sus políticas culturales como educativas, en el tiempo y espacio social de México en constante construcción, *diferenciado* y definido por sus *luchas*.

[♦] Término acuñado por el músico universitario Elías Morado.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaraz, José Antonio, *La obra de José Pablo Moncayo*, Cuadernos de Música, Difusión Cultural, UNAM, México, 1975.

Attali, Jacques, *Ruidos, Ensayo sobre la Economía Política de la Música*, Siglo XXI, México, 1997.

Adorno, Theodor W, *Sobre la Música*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000.

Bagú, Sergio, *Tiempo Realidad Social y Conocimiento*, Siglo XXI Editores, México, 1970.

Baricco, Alessandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Ediciones Siruela, España, 1999.

Berger, Peter, y Luckmann Thomas, *La Construcción Social de la Realidad*, Amorrortu, Argentina, 2001.

Bonfil Batalla, Guillermo, *México Profundo. Una Civilización Negada*, CONACULTA-Grijalbo, México, 1990.

Bourdieu Pierre, *La Distinción, Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, España, 1998.

_____, *Capital cultural, escuela y espacio social*, Siglo XXI, México, 1998.

_____, *Cuestiones de Sociología*, Ediciones Istmo, S. A., España, 2000.

_____, *Las reglas del Arte*. Anagrama, Barcelona, 1997.

_____, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos.*

Ediciones Akal, Madrid, 2001.

Bourdieu Pierre, y Wacquant, Lóic, *Repuestas por una Antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995.

Bourdieu, Pierre, Chamboderon, J.C. y Passeron, J.C., *El oficio de Sociólogo*, Siglo XXI, México, 2000.

Braudel, Fernand, *La Historia y las Ciencias Sociales*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Burke, Edmund, *Textos Políticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Clavijero Francisco Javier, *Historia Antigua de México*, Editorial Porrúa, México, 1991.

Chávez Carlos, *El Pensamiento Musical*, FCE, México, 1986.

Constant, Benjamin, *Del espíritu de conquista*, Editorial Tecnos, España, 1988.

De los Reyes, Aurelio, *Los Orígenes del Cine en México, (1896-2000)* Fondo de Cultura Económica y secretaria de Educación Pública SEP, México, 1984.

Elias, Norbert, *La Sociedad Cortesana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

_____, *Mozart. Sociología de un Genio*, Ediciones Península, Barcelona, 1991.

Fubini, Enrico, *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Arte y Música Alianza Editorial S.A., Madrid, 2002.

García Canclini, Nestor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México, 1989.

Geertz, Clifford, *La Interpretación de las Culturas*, Editorial Gedisa, S.A., Barcelona, 2001.

Giménez, Gilberto, *Modernidad e Identidad Sociales*, IIS UNAM, 1994, pp151-183

_____, *Modernización, cultura e Identidades Tradicionales en México*,
Revista Mexicana de Sociología IIS UNAM, México, vol.4 1994
pp. 254.272.

_____, *Materiales para una teoría de la Identidades Sociales en Decadencia y Auge de las Identidades*, Plaza y Valdez Editores y El Colegio de la Frontera Norte, México, 2000, pp.45-77

Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la Carcel. Los Intelectuales y la Organización de la Cultura*, Juan Pablos Editor, México, 1997

Gutiérrez, Natividad, *Mitos Nacionalistas e Identidades Etnicas*, IIS-UNAM, CONACULTA y Plaza Valdez Editores, México, 2000.

Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1976.

Hobbes, Thomas, *Leviatan*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

Kant, Emmanuel, *Filosofía de la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Levi-Strauss, Claude, *El Pensamiento Salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

Maquiavelo, Nicolas, *Obras Políticas, Discurso sobre la primera década de Tito Livio*, Ediciones de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, Cuba, 1971.

Marx, Karl, *El capital*, Volumen I,

_____, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte En Obras Escogidas*. Tomo I Editorial Progreso, México. 1980.

Méndez Plancarte, Gabriel, *Humanistas del Siglo XVIII*. UNAM; México, 1941.

Moles, Abraham, *Las Ciencias de lo Impreciso*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1995.

Molino, Jean, "El hecho musical y la semiología de la música" publicado en francés como "Fait musical et semilogie de la musique" en *Musique en Jeu*, # 17, Paris, enero 1995, pp. 35-62. Traducción Juan Carlos Zamora, integrante del Seminario de Semiología de la Escuela Nacional de Música, UNAM.

Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, Escuela Nacional de Música, UNAM, 1995.

Nietzsche, Federico, *El Origen de la Tragedia*, Espasa –Calpe S.A. Buenos Aires, 1943.

O'Gorman Edmundo, *México. El trauma de su Historia*, UNAM, México, 1977

_____, *La Invención de América, El Universalismo de la Cultura de Occidente*, Fondo De Cultura Económica, 1958.

Pérez Fernández, Rolando, *La Música Afromestiza Mexicana*, Universidad Veracruzana, México, 1990.

Platón, *La República*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.

Portelli, Huges, *Gramsci y el Bloque Histórico*, Siglo XXI, México, 1990.

Reyes Heróles, Jesús, *El Liberalismo Mexicano II. La Sociedad Fluctuante*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Rivero, Paulina y Rivara Greta, compiladoras, *Perspectivas Nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*, UNAM, México, 2003.

Romero, Francisco, *La música de México en el siglo XX. Análisis Histórico Social y elementos de teoría cultural*, Tesis, UNAM, 1993.

Sacristán Manuel, *Antonio Gramsci. Antología*, Editorial Siglo XXI, España, 1988.

Said, Edward, *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 2001.

Sartre, Jean Paul, *Literatura y Arte*, Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1966, p.15-30

Stockmann, Doris, "La Música como sistema de comunicación. Aspectos de la ciencia de la comunicación y de la semiología particularmente en la investigación de la música de tradición oral", publicado en alemán como "Musik als kommunikative System. Aspekte der Kommunikations und Zeichentheorie besonders bei der Forshung mundtradierten Musik" en *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, Año 14, Leipzig, 1970. Traducción de Dr. Rolando Pérez Fernández, miembro del SIN.

Smith, Anthony, *Nacionalismo y Modernidad*, Editorial Istmo, Madrid, 2002.

Thompson, John, B. *Ideología y Cultura Moderna*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1998.

Tocqueville, Alexis, *El Antiguo Régimen y la Revolución*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Vasconcelos, José, *El Desastre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Vázquez, Josefina, *Nacionalismo y Educación en México*, El Colegio de México, México 1970.

Villoro, Luis, *El Proceso Ideológico de la Revolución de Independencia*, CONACULTA, 2002.

Weber, Max, *Economía y Sociedad, Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Fondo de Cultura Económica, España, 2002, pp.1118-1183.

Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la Comunicación y el Arte*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1982.