

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**DIMENSIÓN SOCIO-POLÍTICA DE LA  
MÚSICA CONTEMPORÁNEA ADSCRITA  
A LA TRADICIÓN DE LAS BELLAS ARTES  
EN LA CIUDAD DE MÉXICO 1994-2005**

**T E S I S**  
**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:**  
**MAESTRO EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y**  
**SOCIALES**

**PRESENTA:**

**FRANCISCO JAVIER ROMERO LÓPEZ**

**2007**

**DIRECTOR DE TESIS: DR. CARLOS GALLEGOS ELÍAS**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

**a Lorena**

**a Esther**  
*In memoriam*

## *Agradecimientos*

Deseo reconocer y agradecer en este espacio a aquellos que directa o indirectamente favorecieron la elaboración y culminación de este trabajo.

En primer término, quiero registrar la oportuna conducción que recibí del Dr. Carlos Gallegos Elías y la pertinente orientación que recogí de la Dra. Gilda Walkman Mitnick para la realización de este proyecto. También dejar constancia de la atinada crítica que he recibido del Dr. Alfredo Andrade desde que esta exploración se concebía. De igual forma, corresponder a las acertadas sugerencias que me fueron obsequiadas por la Dra. Carmen Solórzano y el Dr. Luis Gómez en la tarea de revisión del texto. Asimismo, hacer mención de la generosa guía que me concediera el Dr. Roberto Herrera.

Especial reconocimiento a mis informantes, muchos de los cuales no puedo citar aquí, por las facilidades otorgadas para acceder a la información. No hubiera sido factible realizar este trabajo sin su participación.

Deseo manifestar mi agradecimiento a mi amiga y colega Margarita Muñoz Rubio, compañera insustituible de debates, con la que he compartido innumerables horas de discusión acerca de la música y del complejo papel que juega en el entorno social y político de nuestro país. Asimismo, reconocer el inestimable intercambio de opiniones que he mantenido con mis compañeros Alfonso Barquín, Francisco Viesca y Enrique Gutiérrez.

De igual manera, quiero hacer evidente mi gratitud a Emilia por su solidaridad y apoyo constante, sobre todo en los momentos críticos de esta investigación y a Jesús por haberse convertido en un soporte permanente que ha facilitado su realización.

Por último, pero no en mi afecto, deseo mostrar mi gratitud a Lorena por su paciencia y excelente disposición para escuchar e involucrarse sin vacilación en el proyecto.

## Índice

<b>Introducción</b>	1
<b>I. Orientación teórico-metodológica</b>	20
1. Otras formas de significar la <i>Música Adscrita a la Tradición de las Bellas Artes</i> .	20
2. Metodología	25
a) Criterios técnicos para el análisis de las programaciones	25
b) Reflexiones teórico-metodológicas	28
<b>II. Escenarios para el ejercicio musical contemporáneo en los gobiernos de Salinas y Fox (1994-2005)</b>	36
1. Condiciones socio-políticas en que se enmarca el proyecto cultural del gobierno mexicano en 1994	36
2. La política cultural del estado vinculada al fomento a la creación de MATBA contemporánea local en 1994	42
a) Rasgos generales de la política cultural del gobierno federal	42
b) Fomento a la creación de música contemporánea local	46
▪ Nuevos recursos materiales y humanos	46
▪ Becas y estímulos a la creación musical	48
c) La generación de audiencias	51
3. Contexto socio-político en el que se inserta el proyecto cultural del gobierno foxista en 2005	55
a) Condiciones generales en las que se inserta la política cultural del gobierno federal	55
b) El <i>Programa Nacional de Cultura 2001-2006</i> y la nueva política cultural	60

<b>III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005</b>	63
1. Condiciones generales de la industria discográfica en México de 1994 a 2005	63
2. Densidad de población de compositores en la Escuela Nacional de Música de la UNAM de 1972 a 2004	76
3. Subvención a la creación de MATBA contemporánea nacional por parte del gobierno federal de 1993 y 4 a 2005	81
4. El <i>Festival de México en el Centro Histórico</i> y el <i>Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”</i> .	90
a) <i>El Festival de México en el Centro Histórico</i>	90
▪Referencias del <i>Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México</i> ahora <i>Festival de México en el Centro Histórico</i>	90
▪Comparativo de programación de MATBA en el <i>Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México</i> , actualmente <i>Festival de México en el Centro Histórico</i> de 1994 a 2006	94
b) <i>El Foro Internacional Música Nueva “Manuel Enríquez”</i>	103
▪Referencias del <i>Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”</i>	103
▪Comparativo de programación de MATBA en el <i>Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”</i> , de 1994 a 2006	106
 <b>Consideraciones finales</b>	 113
 <b>Fuentes de información</b>	 125

## *Introducción*

La investigación que aquí se presenta tiene sus raíces en una opinión que surgió a mediados de la década de los noventa, entre mis compañeros y profesores de composición de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, de que las condiciones de fomento a la creación y difusión de la música nueva inscrita en las llamadas Bellas Artes se habían deteriorado considerablemente en las últimas dos décadas. En ese entonces nos preguntábamos: ¿existe una demanda, comparable a la que había hace veinte años, de la música contemporánea local inscrita en la tradición de las Bellas Artes en el entorno cultural de la ciudad México?

Consideraciones que surgían de atestiguar los complejos escenarios que el *campo*<sup>1</sup> del arte, y el *subcampo* disciplinario de la música, habían tenido que soportar como consecuencia de las recurrentes y rigurosas crisis económicas que México sufrió en la década de los ochenta y mediados de los noventa. Con la crisis económica de 1982, por ejemplo, conseguir un instrumento musical de calidad o partituras era una aventura.

Pronto descubrí que no existía información especializada y sí un cúmulo de especulaciones al respecto. La mayoría de los estudios referentes a las artes en México tratan de manera tangencial la problemática específica de la música, y cuando lo hacen, evitan en muchos casos enfocar la investigación desde su dimensión socio-política.

Muchos años de reflexión, entre mis más cercanos colegas y amigos, se ensayaron alrededor de esta ubicación y valoración del contexto social-político en el que se desenvolvía la actividad musical a la que nos habíamos comprometido profesionalmente. No éramos ajenos a algunas teorías, que en el ámbito de la sociología y la antropología se daban respecto del arte, no obstante, carecíamos de una aproximación al saber acumulado y del imprescindible debate que se plantea al interior de las comunidades académicas involucradas en las ciencias sociales.

---

<sup>1</sup> Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc, *Respuestas: por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995, p. 64. Más adelante, en el subíndice referente a las *reflexiones teórico-metodológicas*, se hace un examen de la noción de *campo* y *subcampo* que este trabajo adopta del *constructo* teórico de Pierre Bourdieu.

Tiempo después, entre 1997 y 1998, pude atestiguar la planeación y puesta en marcha de las nuevas opciones de titulación que brindaba la Escuela Nacional de Música de la UNAM a sus alumnos. Antes de este programa, el examen profesional incluía, además de un recital para los instrumentistas y compositores, un trabajo escrito de tesis o tesina.

Este nuevo esquema, ofrecía entre otras, la opción denominada “*Notas al Programa*” que podía sustituir la elaboración de la tesis de Licenciatura. En lo general, esta iniciativa proyectaba la confección de las notas, de un programa de mano, del propio recital que se iba a interpretar. La medida tuvo éxito, en términos cuantitativos, y el número de egresados creció exponencialmente desde su operación. Sin duda, muchas interrogantes surgieron alrededor de la calidad académica de los nuevos egresados que optaban por este programa.

Con todo, mis dudas giraban también alrededor de otras preguntas. ¿En el contexto socio-político actual en México es posible augurar condiciones de estabilidad y crecimiento, de las prácticas asociadas a las artes y en particular a la música, capaces de incorporar este crecimiento poblacional de instrumentistas y compositores? ¿Cuál era la posición socio-política que actualmente ocupa la música nueva de origen local, adscrita a la tradición de las Bellas Artes, en el contexto nacional?

Analizar la música contemporánea adscrita a la tradición de las Bellas Artes, desde su dimensión socio-política, implicaba involucrarse necesariamente con categorías que comúnmente se utilizan en este género musical pero que rara vez se someten a discusión, incluso, al interior de las comunidades académicas especializadas. Consecuentemente, esta investigación comenzó por describir la noción de *música adscrita a la tradición de las Bellas Artes* (MATBA).

En un principio, había adoptado la clasificación de *música adscrita a las Bellas Artes*, que resolvía en parte las confusiones que pudieran surgir de utilizar las nociones de música clásica, culta, de concierto, académica o de arte<sup>2</sup>. Sin embargo, con esta representación,

---

<sup>2</sup> Más adelante, en el subíndice I.1., titulado *Otras formas de significar la música adscrita a la tradición de las Bellas Artes*, se ofrecen los argumentos por los cuales se prescinde de utilizar las categorías señaladas.



fácilmente se puede concebir a las *Bellas Artes* como una descripción objetiva y atemporal, por la cual es posible identificar empíricamente la práctica artística.

Una vez más, fue necesario recurrir a alguna noción que, por una parte, hiciera explícito el sentido temporal del arte, y por otra, diera cabida a los atributos de reconocimiento y exclusión entre sujetos sociales inmersos en dinámicas históricas específicas. Relaciones de dominio y subalternidad que se hacen presentes, con cierto grado de independencia, al interior del *campo del arte*. Por ende, decidí agregar el concepto de *tradición*, a la descripción antes citada, para dar cabida a estas posibilidades de significación.<sup>3</sup>

Una primera idea asociada a la *tradición* se asienta en la creencia de que los objetos poseen cualidades intrínsecas que los hacen inmutables y atemporales. Esto es, que sobreviven por contener un valor interior que trasciende a la historia y al actuar del hombre en ella. El mismo Raymond Williams admitía que el concepto había sido excluido de los estudios culturales marxista por concebirse de esta forma.

*El concepto de tradición ha sido radicalmente rechazado dentro del pensamiento cultural marxista... Esto no se debe exclusivamente al hecho de que normalmente sea diagnosticado como superestructura, sino también a que la «tradición» ha sido comúnmente considerada como un segmento histórico relativamente inerte de una estructura social: la tradición como supervivencia del pasado.*<sup>4</sup>

Sobran casos, incluso en la conservadora historiografía musical, que aportan evidencias de que la percepción que tenemos del objeto artístico es modificada sensiblemente por condicionamientos socio-históricos específicos. Por ejemplo, hasta 1980 en México era posible todavía escuchar las obras de compositores barrocos ejecutadas bajo las premisas técnicas y estéticas del romanticismo. Todavía más, las interpretaciones más recientes que se elaboran, de este mismo periodo, con instrumentos originales y partituras originales etc., nunca podrán representarnos, a pesar de sus valiosos acercamientos, una interpretación con el sentir original de la época. Al respecto afirma Williams:

---

<sup>3</sup> Años atrás, había trabajado una primera significación bajo la óptica que se desprende del *constructo* teórico de Raymond Williams. Esto es, una orientación que incorpora el sentido de una recuperación *selectiva* del pasado desde la dominación y la hegemonía. Así entendido, el concepto jugó un papel trascendente en la resignificación de la categoría de *determinación*, que fuera adoptada por la historiografía británica marxista y que tuviera gran impacto en los estudios marxistas en lo general.

<sup>4</sup> Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Ed. Península, Barcelona, 1980, p. 137.

... esta versión de la tradición es débil en el punto preciso en que es fuerte el sentido incorporado de la tradición: donde es visto, en realidad, como una fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso...Lo que debemos comprender no es precisamente «una tradición», sino una **tradición selectiva**: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.<sup>5</sup>

Esta idea es fundamental en tanto permite visualizar la tradición como un complejo proceso de construcción del pasado. Admite reconocer igualmente, las presiones y límites que se ejercen desde otros *campos* como, por ejemplo, las que emergen del ámbito económico, social o político en la orientación y concreción de tendencias estéticas.

Sin embargo, la descripción de Williams me pareció inconclusa cuando tuve la oportunidad de contrastarla con la visión que se desprende de la novela de Javier Cercas titulada *Soldados de Salamina*.<sup>6</sup> Ciertamente no es un texto sobre metodología o análisis teórico sociológico, sin embargo, en ella se aprecia con mayor claridad el juego entre los actores sociales, al interior del *campo*, por la capacidad de nombrar, pero también de omitir, de resucitar y de intencionalmente olvidar. Con este añadido, la definición integraría, además de la noción de una recuperación selectiva, también la del *olvido* intencionalmente selectivo del pasado.

Además de lo anterior, el concepto adquiere también otra vertiente. Esta proviene de la posibilidad de registrar una participación activa de las *comunidades epistémicas pertinentes*<sup>7</sup> en la acumulación, conservación, o resemantización, cuando el caso lo amerita, de un código especializado propio de una disciplina de conocimiento. Pero también,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Tusquets Editores México, México, 2ª ed. 2004.

<sup>7</sup> Villoro, Luis, *Crear, saber, conocer*. Siglo veintiuno editores, México, decimosexta edición en español 2004. La idea de *comunidades epistémicas pertinentes* es retomado aquí con el mismo sentido que le otorga Luis Villoro. Esto es, el reconocimiento de la hegemonía que ejercen, como comunidades académicas involucradas en una disciplina específica, en la construcción, mantenimiento y resemantización del código especializado conveniente a cada comunidad.

permite introducir en el proceso una inclinación que daría cuenta de un intencional actuar del hombre en la construcción de su *conocimiento*.

*La concepción del conocimiento como un proceso interesado, ligado a fines prácticos, motivado por deseos y condicionado por situaciones sociales, introduce la voluntad en él. No es posible estudiar los conceptos epistémicos en concreto, sin referencia al obrar intencional de los hombres en sociedad.*<sup>8</sup>

Esto es, una disposición a delegar la interpretación de los hechos a esas comunidades académicas especializadas y a diluir, para quienes no tienen acceso al código especializado, la diferencia entre lo morfológico y lo gnoseológico, entre los hechos y la interpretación de los mismos. De esta forma, la tradición *selectiva* adquiere una nueva dirección que añade, al proceso de recuperación y olvido intencional del pasado, una *orientada interpretación* según los intereses de esas comunidades académicas actualmente dominantes y poseedoras de un *capital cultural*<sup>9</sup> acumulado en las instituciones educativas, capaces de orientar un criterio selectivo de lo “nuevo”, de la “modernidad”.

Otra noción vinculada a la descripción de la música apegada a esta tradición, estaría inscrita bajo el concepto de *cultura legítima* derivada de la sociología de Pierre Bourdieu. Debe aclararse que la significación de *cultura legítima* se refiere a un sentido de pertenencia o asociación de clase a la cultura de elite y no exclusivamente a sus relaciones con una estética específica, siendo esta última muchas veces reconocida también por fenómenos de estratificación. Pese a lo dicho, hay que diferenciar, como afirma Bourdieu, entre el gusto de quienes son poseedores de un mayor capital cultural y de quienes, en función de un mayor capital económico, manifiestan otro tipo de preferencias, a pesar de que ambos grupos cohabitan dentro de la misma categoría de clase<sup>10</sup>.

En este ámbito de adscripción, la música estaría describiendo su filiación a la alta cultura occidental, a la cultura dominante —en cualquiera de sus dos versiones, pero con una

---

<sup>8</sup> *Ibid.* pp. 267-8.

<sup>9</sup> Bourdieu, Pierre, *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Ed. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. de C. V., (1ª ED. 1979), 1ª Ed. en México, 2002, pp. 78-83. En lo general, la noción de *capital cultural* que utilizaremos se refiere a la acumulación del capital cultural heredado; casi siempre de origen familiar y al capital cultural adquirido; ligado fundamentalmente al desempeño escolar.

<sup>10</sup> *Ibid.*, op. cit., pp. 257-319.

amplia aceptación del sector depositario de mayor capital cultural— en un entorno social estratificado y por ende diferenciándose del concepto de cultura de masa o cultura popular.

A pesar de las advertencias de Natalie Heinich<sup>11</sup> sobre el abuso de categorías como *legitimidad*, *distinción* y *dominación* en la obra de Bourdieu, todavía es necesario incluirlas en el análisis sociológico de la música.

Incorporando estos diferentes sentidos de la tradición, la *Música Adscrita a la Tradición de las Bellas Artes* (MATBA) pretendería señalar la práctica musical occidental que se registra dentro de la esfera de las Bellas Artes y que se apega a los cánones estéticos especializados reconocidos por las comunidades académicas inscritas en los conservatorios y escuelas profesionales de música.

En este momento, tradiciones de música serial de posguerra; como la de Oliver Messiaen y Pierre Boulez, la música concreta y la explotación de fuentes sonoras ya existentes en medios naturales, la música electrónica y la manipulación del sonido en la obra de Edgar Varèse, el neotonalismo de Penderecki, el azar en la música de John Cage, la física teórica, la lógica y el álgebra moderna en la obra de Iannis Xenakis o las escuelas del instrumentalismo, por mencionar algunas de las más destacadas tendencias, se identifican como las depositarias de la gran tradición musical occidental en el ámbito de las Bellas Artes. De una u otra forma, estas preferencias tienen por sede los conservatorios y escuelas profesionales de música, inscritas en universidades y escuelas especializadas del centro de Europa y mantienen cierto liderazgo e influencia sobre los contenidos de los planes y programas de estudio de los conservatorios y escuelas de música en América Latina.

En este contexto, encontramos ecos de estos estilos en las obras de los compositores mexicanos que, teniendo por origen de su formación profesional los estudios académicos realizados en conservatorios y escuelas profesionales de música de la ciudad de México,

---

<sup>11</sup> Heinich, Natalie, *Lo que el arte aporta a la sociología*, Ed. CONACULTA, México, 2001. “Desde el momento en que se considera seriamente esta pluralidad de mundos, hay que manejar con precaución las nociones de “legitimidad”, de “distinción” y de “dominación”. En efecto, éstas sólo operan en un mundo unidimensional, en el cual se opondrían de manera unívoca lo legítimo y lo ilegítimo, lo distinguido y lo vulgar, lo dominante y lo dominado.” p. 38.

incorporan, de una u otra forma, los códigos y las tendencias estéticas de la música europea y en algunos casos también de los Estados Unidos.

Es posible descubrir una asociación de la música apegada a la tradición de las Bellas Artes con las labores académicas y el campo intelectual. Tanto por el hecho de que mucha de la tradición musical occidental, que se apega a los cánones estéticos especializados, se deposita en nuestros conservatorios y universidades, como por la tarea que asumen en su interior de producción y continuidad de estos valores estéticos.

De la incorporación de estos géneros y técnicas a las prácticas de creación musical que se llevan a cabo en instituciones profesionales de educación musical de la Ciudad de México se desprende la significación de música *contemporánea local*. Esto es, las representaciones musicales que, dentro de esta tradición occidental de música nueva, tienen desarrollos particulares en el ámbito cultural de México. Crecimientos que si bien tienen una gran influencia sobre la cultura musical local, no pueden verse como un simple reflejo de los procesos de producción musical europeos. Más aún, no pueden observarse como si los condicionamientos políticos y sociales de una región determinada en un tiempo delimitado no ejercieran influencia y por ende un amplio nivel de especificidad.

Deberá entenderse que la música *contemporánea local* hace referencia a la producción de los compositores mexicanos que se asumen inscritos en esta tradición musical —en tanto tienen una formación en conservatorios y escuelas profesionales música— y que han generado su producción musical en los últimos 25 años. Ciertamente, algunos ejercicios musicales contemporáneos pudieran utilizar nuevas técnicas o directrices de estilo no reconocidas actualmente por las comunidades académicas especializadas incluso a nivel internacional. No obstante lo anterior, estos casos de innovación semántica musical son excepcionales y no constituyen el objeto de investigación de este trabajo.

Todavía más, existe una separación de carácter técnico que puede observarse en la construcción semántica del discurso musical contemporáneo. En un número considerable de casos, la propuesta musical contemporánea, inscrita en la tradición de las Bellas Artes,

está escrita en lenguajes no tonales<sup>12</sup>. Esto es, en ejercicios musicales que se alejan en mayor o menor medida de las reglas de la tonalidad. De todas formas, esta investigación no descuida ni omite los trabajos de aquellos compositores que han encontrado en el neotonalismo la fuente de su escritura musical y en algunos casos de su éxito para con audiencias más amplias capaces de decodificar los códigos tonales.

Toda vez ubicada la descripción que consideré más apropiado para referirme a los ejercicios musicales que pretendía estudiar, el segundo paso fue registrar los diferentes ángulos desde los cuales sería posible aproximarse a la *posición que actualmente guarda la música contemporánea local adscrita a la tradición de las Bellas Artes en la ciudad de México*, desde una perspectiva socio-política.

No obstante, cuando trabajaba en la definición de mi objeto, advertí que decir *música contemporánea local* implicaba hablar, además de la creación, también de la ejecución instrumental y de la formación musical en todos los niveles de estudio. Con el propósito de delimitar, sin perder las diferentes dimensiones que sería posible vislumbrar en un posible desajuste del proceso de producción de esta música, decidí concentrar la observación en el fenómeno de la creación musical local y dejar los ejercicios de la ejecución instrumental y la formación profesional fuera de la investigación.

Esto es, he visto, pensado y pretendido construir mi objeto de estudio desde un ángulo que se centra, por interés personal, en el campo de la creación musical contemporánea local y que visualizo a través de las dimensiones que a continuación se enumeran:

1. Condiciones generales de la industria discográfica en México de 1994 a 2005,
2. Densidad de población de compositores en la ciudad de México en los últimos veinte años,

---

<sup>12</sup> Para mayor información véase tonality en Grove's Dictionary of Music and Musicians, *St. Martin's Press, England, 6ª edición, 1980* o tonalidad en Diccionario Harvard de Música, Diana, México, 1984, p. 497. En lo general, el lenguaje tonal, es una propuesta semántica musical que manifiesta su dominación desde el periodo barroco hasta principios del siglo XX en la tradición musical occidental. Se trata de un lenguaje musical que ubica una nota de la escala diatónica mayor como central y de la cual se desprenden relaciones con los otros grados de la escala llamadas relaciones tonales.

3. Subvención a la creación de MATBA contemporánea nacional por parte del gobierno federal de 1993 y 4 a 2005 y
4. programación y/o fomento a la creación de MATBA contemporánea nacional en foros culturales del estado y de la iniciativa privada en la ciudad de México y su contraste con el montaje de obras del mismo género de origen externo, de 1994 a la fecha.

En este esfuerzo de acotamiento, tuve que dejar de lado otras aproximaciones que por su amplitud rebasaban las posibilidades de este primer acercamiento al tema. Estas fueron:

1. La construcción y conformación de audiencias capaces de reconocer los códigos musicales contemporáneos y sus vínculos con el proceso de formación musical al interior del sistema público y privado de educación en el ámbito metropolitano y
2. el uso de códigos eufónicos o especializados en la creación de música contemporánea local adscrita a la tradición de las Bellas Artes.

Incluso así expuesto, todavía es necesario explicitar las razones por las cuales elegí estos cuatro espacios de aproximación y las reflexiones que me llevaron a explicitar ángulos de observación específicos de cada uno de ellos.

Una primera investigación estuvo dirigida a explorar las condiciones generales en que se encuentra la industria discográfica en México entre los años de 1994 al 2005. Indagar acerca de su desarrollo y de las dificultades que enfrenta en nuestro país. También resultó pertinente revisar las nuevas tecnologías para la transferencia, compactación y almacenamiento de archivos, en los ambientes informáticos, toda vez que están claramente involucradas con la industria discográfica. Igualmente, consideré relevante hacer alguna reflexión sobre las nociones del *derecho de autor* y la *piratería*. Ambos conceptos implicados en el debate que se exterioriza del discurso entre la industria discográfica y sus consumidores. Finalmente, se delinearán algunas observaciones sobre las llamadas *pequeñas*

y *medianas empresas (pymes)*<sup>13</sup> dedicadas exclusivamente a la producción del género musical objeto de este estudio.

Esta aproximación pretendió situar las condiciones a las que se ve enfrentada una producción de música nueva local para acceder a un espacio en la edición y distribución de un material fonográfico. En lo general, este primer acercamiento es resultado de un trabajo documental y del contraste de las distintas fuentes de donde se obtuvo la información.

Una segunda exploración da cuenta de la densidad de población de compositores de música contemporánea inscritos en la tradición de la Bellas Artes en la ciudad de México. A manera de muestra, se realizó la observación con respecto al número de egresados de todas las carreras y particularmente del área de composición en los últimos 30 años en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

No pretendo afirmar que es la única institución de educación musical profesional que cuenta con la carrera de composición ni que todos los compositores que han llegado a destacar en el ámbito nacional sean egresados de esta institución o que ostenten un título del área<sup>14</sup>. Tampoco he proyectado los resultados de esta observación a otras instituciones de educación musical superior. Esta muestra no pretende inferir un comportamiento similar en todo el universo de escuelas en México, únicamente deja constancia de un crecimiento importante del número de egresados en una específica institución educativa, y por ende, de un incremento en la demanda de espacios para la difusión y escenario favorables de fomento a la creación musical.

No obstante lo anterior, casi al terminar la investigación, tuve noticias de que programas similares de distensión de las exigencias para la obtención del título profesional y de certificación de conocimientos parciales de carrera se implementarían, a partir del año 2007, en el Conservatorio Nacional y en la Escuela Superior de Música del Cenart. Ahora

---

<sup>13</sup> Siglas con las que se designan, en el ámbito de las industrias culturales, a las pequeñas y medianas empresas. Actualmente, se comienza a hablar de MIPIMES. Esto es, micro, pequeñas y medianas empresas.

<sup>14</sup> Existe compositores contemporáneos que no ostentan un título de composición o que no cuentan siquiera con un título profesional y que ejercen una actividad musical en el área. Otros compositores se incorporan al gremio vía carreras como la de instrumentista o de áreas teóricas. Otros más, acceden al sector vía estudios realizados en el extranjero o en el interior del país.



puedo señalar que es una tendencia en las escuelas profesionales de música que sin duda agudizará las condiciones de competencia y especialización al interior del *subcampo* disciplinario de la música.<sup>15</sup>

Una tercera indagación, se orientó a observar, en el periodo que va de 1994 al 2005, el total de estímulos y becas de que dispone el FONCA y otorga, a través de sus distintos programas, a la creación musical contemporánea. Fundamentalmente, la tarea se concentró en ubicar el número de beneficiarios por año, en las modalidades de *Creadores Artísticos*, dependiente del *Sistema Nacional de Creadores de Arte*, y lo propio en la categoría de *Jóvenes Creadores*. Aun cuando se detallan los pormenores del reconocimiento denominado *Creadores Eméritos*, este no muestra una frecuencia anual como las dos primeras versiones.

El propósito de este conteo fue verificar si el número de otorgamientos anuales mantiene alguna correspondencia con el incremento de compositores activos en el mismo espacio de tiempo y con el número de obras programadas en uno de los foros de difusión musical objeto de la última exploración.

Ahora bien, en el proceso de selección de las instituciones culturales del estado y de la iniciativa privada, que programan o incentivan la creación de MATBA contemporánea en la ciudad de México, fue necesario decidir sobre los elementos que serían observados y optar por las instituciones que han tenido una participación activa y constante en las tareas antes descritas. Hay que entender que la participación de ambos sectores sociales en el fomento a la creación y difusión de la música contemporánea nacional e internacional, exclusivamente en el ámbito de la ciudad de México, es lo suficientemente amplia y compleja como para pretender dar cuenta de todas las instituciones que atienden esta tarea y de sus especificidades espacio-temporales.

---

<sup>15</sup> Las categorías de *campo* y *subcampo* son expresadas aquí en el mismo sentido que les diera Pierre Bourdieu expresado a través de su discurso teórico. Ver Bourdieu Pierre, «Algunas propiedades de los campos», en *Sociología y cultura*, tr. Pou, Grijalbo y CONACULTA, México, 1990, pp. 135-158. En relación al subcampo véase Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, España, 1997, p. 66., o Bourdieu, P., *Los usos sociales de la ciencia*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, p. 75. Con todo, es pertinente señalar que su aplicación en el presente estudio hace referencias al ámbito del *campo artístico* en México y del *subcampo* disciplinario de la música contemporánea local inscrita en la tradición de las Bellas Artes. Más adelante, en el apartado titulado *reflexiones teórico-metodológicas* del capítulo I, se describe a profundidad las razones que encuentro para incorporar las nociones antes citadas.

Con esta orientación, las instituciones seleccionadas fueron: *El Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”* (FIMN“ME”) y *El Festival de México en el Centro Histórico* (FMCH). A continuación, expongo los elementos que fueron considerados para establecer estas opciones.

Respecto al *Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”*, debo advertir que es considerado, por sectores de las comunidades académicas musicales, como uno de los primeros y más prestigiados foros de difusión de la MATBA contemporánea mexicana y extranjera en la ciudad de México. Otro factor importante a considerar sobre este espacio, está directamente relacionado con su programación. Ésta incluye tanto música nacional como internacional. En este sentido, se hacía propicia la observación y contraste de la densidad de programación de ambas categorías y su vinculación con los diferentes cortes espacio-temporales que más adelante se describirán.

Igualmente importante resultaba observar su comportamiento respecto de la programación del mismo género con otra institución musical que no dependiera en su totalidad de la subvención estatal y contrastar su labor de difusión musical respecto del número de compositores que en los últimos 15 años se incorporaron al gremio.

El caso del *El Festival de México en el Centro Histórico* ha sido un tanto parecido, sin embargo, hubo consideraciones específicas al respecto de su designación.

No obstante el Festival dedica solamente una parte de sus esfuerzos a la difusión de MATBA contemporánea, su elección obedece a varios factores. En primer término, el proyecto nace de una iniciativa claramente gestada en el ámbito privado. Siendo el Festival una asociación civil sin fines de lucro, tanto la subvención estatal como los excedentes por concepto de publicidad o de taquilla quedan en un fondo que se reinvierte en el mismo. A pesar de que ha contado con el apoyo del gobierno federal y local en cuanto algún estímulo económico, en lo general, el mayor porcentaje de sus ingresos descansa en la contribución de particulares y en el establecimiento de una cartera de patrocinadores. Propiamente, el

fuerte apoyo que recibe de los gobiernos federal y local, se concentra en las facilidades que ha obtenido para usufructuar espacios públicos en la realización de sus programas.

En todo caso, el interés del Festival por involucrarse en el fomento a la creación y difusión de la MATBA contemporánea es un esfuerzo raramente visto en la concreción de proyectos culturales de carácter privado.

A partir del año 2002, ha habido al interior del Festival un crecimiento muy notorio de la programación de MATBA contemporánea que he considerado muy significativo como para no dar cuenta de su labor en este estudio. Igualmente importante fue establecer los comparativos de una programación que contempla las categorías de música contemporánea internacional y nacional y su comportamiento respecto de la evolución del número de compositores activos en los últimos años.

En ambos casos, se recuperan sus propuestas musicales para buscar establecer una frecuencia de programación y criterios de estas instituciones para el manejo de la MATBA contemporánea mexicana e internacional.

Hasta aquí, he descrito las diferentes dimensiones desde las cuales es dable plantear un acercamiento y construcción del problema, tanto como los diferentes enfoques que se vislumbran en cada una de ellas. A pesar de que la investigación requirió de acotamiento, esto no debe ser pretexto para olvidar que existe, en tanto la música es un fenómeno que emerge en contextos socio-históricos específicos, una gran cantidad de elementos que deben valorarse y que por limitaciones propias de este trabajo tuvieron que ser excluidos.

Ahora bien, una vez definidas las cuatro dimensiones que esta investigación abarcaría, hubo necesidad de determinar los cortes espacio-temporales de observación. Estos han sido ubicados a finales del siglo XX y principio del XXI en la ciudad de México. Comencemos por señalar los elementos históricos que determinan la selección de los momentos a observar.

Un primer corte espacio-temporal estaría inscrito sobre la coyuntura del año de 1994 y principios de 95. Finales del gobierno de Carlos Salinas de Gortari e inicio del mandato del presidente Ernesto Zedillo. El otro, se vincularía con el cambio de administración y partido político, representado en la dirección del gobierno del presidente Vicente Fox.

El discurso modernizador del gobierno de Carlos Salinas de Gortari se objetiva, en gran medida, con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) de 1992 y su puesta en operación en enero de 1994. En el ámbito cultural, una proyección de este mismo sentido se resume en la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y su concreción en el Centro Nacional de las Artes (Cenart) en 1994.

Recoger la programación musical de los foros que con antelación se describieron en el año de 1994, tendría el objetivo de incorporar la efervescencia de la pretendida modernización del proyecto neoliberal del presidente Salinas, pero también, las contradicciones expuestas por la emergencia del movimiento armado de enero de 1994 del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) quién, con su presencia y demandas, ponía en evidencia las debilidades del proyecto neoliberal y exponía el agotamiento de la proclama modernizadora que se pretendía implantar en el país.

Igualmente contradictorio resultaba el contraste entre el discurso gubernamental de crecimiento económico y la crisis nacional de finales de ese mismo año marcada, entre otros indicadores, por la quiebra de 15 mil empresas<sup>16</sup> y la escandalosa caída de 10 puntos porcentuales del Producto Interno Bruto (PIB) que pasaba de 4.0% en 1994 a -6.0% real en enero del año siguiente<sup>17</sup>.

De igual forma, la crisis política desatada a partir del asesinato del entonces candidato a la presidencia, Luis Donaldo Colosio, y de otros destacados políticos del Partido

---

<sup>16</sup> Meyer, Lorenzo, et. al., *Historia General de México*, El Colegio de México, Versión 2000, México, 2000.

<sup>17</sup> Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias...* op. cit., p. 63. Cifras reflejadas en la gráfica 3.1 y sustentadas en Banamex Citigroup, *Examen de la situación económica de México*, Estudios Económicos y Sociales, enero 2004.

Revolucionario Institucional fue otro elemento a considerar en la configuración de este momento de coyuntura.

La arenga modernizadora del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, en el ámbito cultural, se sustenta, como dije antes, en la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de 1988, año en el que fue electo presidente de México, y llega a su concreción con la apertura del Centro Nacional de las Artes en 1994.

En lo general, se trataba de un proyecto, inscrito en el *Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994*<sup>18</sup>, que pretendía dotar, al discurso cultural del Poder Ejecutivo Federal, de una doble postura. Por una parte, se aspiraba a incrementar el proyecto cultural de alto contenido identitario, que diera cohesión a las aspiraciones nacionalistas, pero también, privilegiar los trabajos que contuvieran recursos semánticos que destacaran las bondades de aceptar un mundo ahora concebido como globalizado. Un ejemplo de esta doble visión es posible observarla en la exposición titulada: *México: esplendores de treinta siglos*.

Con esta orientación, y a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), se pretendía dotar de becas de *alto nivel*<sup>19</sup> a los artistas e intelectuales mexicanos *destacados*, de manera que pudieran optar por dedicarse de tiempo completo a sus labores creativas. Esta medida parecía ser más una estrategia para acallar las críticas que una herramienta para distinguir la labor de los seleccionados en el ámbito cultural.<sup>20</sup> A pesar de que la propuesta provocó una gran discusión, el proyecto se consolidó y llegó a ser uno de los programas prioritarios del gobierno salinista, mismo que sobrevive hasta la fecha.

En contraposición a ese discurso de modernización cultural, se encontraba en marcha un programa dirigido a diluir la educación musical en las escuelas del nivel medio superior del sistema público de educación en México. Dicho proyecto, sustituía la formación musical por una supuesta formación artística general que incluía, además de la música, las áreas de

---

<sup>18</sup> *Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994*, Poder Ejecutivo Federal, 1ª Ed. 1989, Secretaría de Programación y Presupuesto, México, 1989, p. 116-7.

<sup>19</sup> En un principio, becas por tiempo determinado. Después se pretendió que fueran de por vida.

<sup>20</sup> Debemos tomar en cuenta que la elección de Carlos Salinas de Gortari se da bajo la presión de una fuerte sospecha de fraude electoral y dentro de las movilizaciones que la candidatura del ingeniero Cuauhtemoc Cárdenas suscitó en grandes sectores de la población.

danza, pintura y teatro. A pesar de que se delegaba cierta autonomía para que las escuelas decidieran optar por la disciplina de su preferencia, muchas escuelas oficiales decidieron ofrecer dos o más de las iniciativas propuestas. Pronto la disposición derivó en una ausencia de rigor académico para tratar cualquiera de las opciones.

Para la década de los noventa, sobre todo en las escuelas públicas de las zonas marginadas de la ciudad, la iniciativa había dado como resultado la implementación de talleres y oficios más próximos a la pequeña industria y al comercio. En otros casos se prefirió asignar el espacio dedicado a la asignatura, en ausencia de personal profesional del área, a otras actividades contempladas en el plan de estudios.

Estas contradicciones son elementos suficientes para estimular un análisis más detallado de este primer momento y situar la observación en este sitio de quiebre.

El otro espacio seleccionado estaría ubicado por el ascenso al poder del Partido Acción Nacional y el consecuente cambio de la política cultural del gobierno federal. Al igual que el primer momento elegido, el punto de quiebre de este segundo se ubicará en el año de 2005, en tanto la política cultural implementada ha surtido efecto y es posible observar sus atributos y debilidades. Además, en este año se representaron escenarios políticos que van desde la adelantada campaña presidencial hacia el 2006 hasta el intento de desafuero del jefe de gobierno del Distrito Federal, Andrés Manuel López Obrador, indiscutible candidato presidencial del Partido de la Revolución Democrática.

Aunque de otra naturaleza, los aprietos financieros del año 2001, provocados por los acontecimientos del 11 de septiembre en los Estados Unidos, fueron también críticos en la implementación de la nueva orientación política del Poder Ejecutivo en distintos ámbitos y específicamente relevante en la construcción de su política cultural. Baste señalar algunos acontecimientos para visualizar la relevancia de este segundo momento.

Mucho antes de que terminara el mandato del presidente Vicente Fox, la prensa y otros medios de comunicación daban ya espacio a una contienda anticipada por la presidencia de

México. La debilidad del Ejecutivo como de su equipo dejó verse antes de concretar un claro plan de acción. Los constantes flirteos con la iglesia católica, las aspiraciones del primer mandatario de perpetuarse en el poder vía la postulación de su esposa como candidata presidencial y los variadísimos escándalos mediáticos de corte internacional, dieron muy temprano la imagen de una presidencia incapaz.

Los conflictos del presidente Fox con el Poder Legislativo y su franca derrota en imponer una serie de reformas en el campo energético; encaminadas fundamentalmente hacia la privatización del sector, asestaron un claro revés a sus aspiraciones de erigirse como el gobierno del cambio. Por otra parte, su intromisión en asuntos entre particulares, específicamente su papel en el conflicto entre las televisoras, la fallida expropiación de los terrenos de Atenco; encaminada a la construcción del nuevo aeropuerto, su participación en el desafuero del jefe de gobierno del Distrito Federal así como su intervención en el proceso electoral del 2006, mostraron su incompetencia para manejar los momentos críticos.

El conflicto en el ámbito cultural es de otro orden pero igualmente violento. El deterioro económico de las instituciones culturales del Estado, marcado por la disminución del presupuesto para la cultura y las artes, que para el 2004 alcanzaba un déficit acumulado de 3.7% respecto del año 2000<sup>21</sup>, provocó, entre otros efectos, la decidida animadversión de los intelectuales y artistas nacionales. El habitual amparo del que gozaran las prácticas artísticas, propiciado por los gobiernos priístas, se vislumbraba ahora como una tarea no prioritaria. Las medidas de autofinanciamiento, autogestión y desregulación fiscal se convertirían pronto en el nuevo esquema de regulación para los intelectuales y artistas mexicanos y no más la acostumbrada subvención.

El Programa Nacional de Cultura 2001-2006, dejaba ver una fuerte propensión a gestionar la obtención de nuevos recursos económicos, vía la apertura de fuentes de financiamiento de origen privado, que deslindaran al gobierno de la tutela que hasta el último día de los gobiernos priístas se había mantenido. Como era de esperarse, la comunidad artística

---

<sup>21</sup> *La Jornada*, 08 de Julio, Cultura, México, 2004.

impugnó las medidas de autofinanciamiento, rechazó la desregulación fiscal, específicamente de la industria editorial, y finalmente se encargó, en los años posteriores a la presentación del programa, de evidenciar la deficiente formación académica de Fox y de propiciar una amplia difusión de los recurrentes conflictos diplomáticos, que esta carencia, provocaría en el ámbito de las relaciones de México con otros países.

Es preciso señalar que la elección de los momentos arriba citados resulta oportuna en tanto ambos reflejan la puesta en marcha y establecimiento de la política cultural del gobierno federal y permiten valorar las reacciones de la comunidad intelectual y artística a las mismas.

Una orientación fundamental de la exploración se centra en observar el *campo artístico* en México como un *campo* relacional. Hago la aclaración de que, como prescribía el propio Bourdieu, no pretendo imaginar el *campo artístico* en abstracto solamente como una categoría de análisis. Para el caso, pienso el *campo artístico* en la ciudad de México a finales del siglo XX y principios del XXI, porque es la forma como puedo imaginar la representación abstracta del espacio social que tiene pertinencia para mi investigación. Esto es, que pone en evidencia el intrincado sistema de relaciones que se desprenden de, diría el autor, la *relativa autonomía de los campos* y que se encuadra en un reconocimiento de las particularidades del *subcampo* disciplinario de la música en México.

En consecuencia, también implicaría establecer una cierta distancia con la propuesta teórica del propio Bourdieu. Esto es, permitirse vislumbrar las categorías de *campo*, *subcampo* y *habitus* desde las evidencias del fenómeno empírico para constatar su eficacia o desempeño en la aproximación que se hace a una realidad. Es por lo anterior, que el paradigma de la *Teoría Crítica*<sup>22</sup> tiene un lugar significativo en la construcción de esta investigación.

Pues bien, acercarse a la *posición que actualmente guarda la música contemporánea local adscrita a la tradición de las Bellas Artes en la ciudad de México*, desde estas cuatro

---

<sup>22</sup> La incorporación de elementos de la *Teoría Crítica* y el debate sobre sus componentes, que pude contrastar directamente con el Dr. Hugo Zemelman, se gestan a partir de mi participación como asistente al *Seminario Permanente de Metodología Contemporánea de la Ciencia*, dirigido por el Dr. Carlos Gallegos en el marco del programa PAPIME EN308004.



dimensiones y en los cortes históricos descritos, conlleva una tendencia manifiesta a visualizarlas dentro de una perspectiva de análisis que vincula y, en algunos casos, cruza información entre ellas.

Sin embargo, la ausencia de investigación sostenida y organizada del *campo* cultural en México, así como la falta de registros acumulados acerca del fenómeno de la MATBA, me ha obligado a proceder con cautela y privilegiar, en este primer acercamiento, los componentes empíricos de la investigación por sobre los elementos interpretativos que recogieran en su complejidad las formas como los agentes interiorizan su *campo* y como lo objetivan en su práctica. Inferir acerca de las *disposiciones* que adoptan de su exterioridad y manifiestan, consciente o involuntariamente, en sus esquemas de valores, prácticas, gustos o planeación de estrategias para enfrentar su *campo*, es un trabajo que requiere de una acumulación de información que no fue posible obtener en este primer reconocimiento. Pese todo, he propuesto en las *consideraciones finales*, hasta donde es factible hacerlo, algunas reflexiones al respecto.

## I. Orientación teórico-metodológica

### *1. Otras formas de significar la Música Adscrita a la Tradición de las Bellas Artes.*

Considero apropiado hacer aquí una reflexión sobre la pertinencia o ineficacia de utilizar otros conceptos que son muy extendidos y que igualmente se usan para tratar de referir la práctica musical asociada a la tradición de las Bellas Artes.

Música clásica, culta, de concierto, académica o de arte, son igualmente vocablos ampliamente utilizados entre las comunidades epistémicas<sup>23</sup> vinculadas a la práctica musical en el mundo occidental. Será oportuno revisar sus significados y significaciones por connotación para determinar su pertinencia.

La idea de música *clásica*, se puede afirmar, aporta más confusiones que claridad. Para las mismas comunidades académicas se ha convertido en un problema. Por una parte el concepto refiere no solamente al género de la práctica musical inscrita en la tradición de las Bellas Artes, sino que tiene también una aplicación muy extendida referente al estilo musical inscrito entre los años de 1750 a 1800 aproximadamente. Por ende a muchos de los estilos de la época como el *cortesano galante*, etc. Esta duplicidad de significación ha contribuido, en el discurso de los músicos inscritos en la academia, a un manejo cada vez más limitado. Resulta curioso, que su uso se haya extendido tanto en la industria discográfica mundial dedicada a este género.

La significación de música *culta*, tiene sus propios problemas. La identificación del núcleo central del concepto de cultura en el siglo XVIII se refiere específicamente a su asociación con la noción de Bellas Artes o con las prácticas creativas de un grupo social en particular. En todos los casos, se asocia el término con la noción de civilización. Diría Raymond Williams:

---

<sup>23</sup> Villoro, Luis, *Creer, saber, conocer...*, op. cit., p. 148.

*El concepto funde y confunde a la vez las tendencias y experiencias radicalmente diferentes presentes en formación.*<sup>24</sup>

Esta concepción se fue modificando conforme las ciencias sociales avanzaban, particularmente la historia y después la antropología, para asignarle una significación por connotación que haría referencia a los estilos de vida de un pueblo.<sup>25</sup> La expansión del concepto tenderá a incorporar la noción de cultura tolerada y después el sentido de cultura no reconocida. Sin pretender hacer un análisis a profundidad, es posible afirmar que para su uso en la noción de música *culta* resultó enormemente complejo, sobre todo por el sentido elitista que esta idea de la música tenía. Las aportaciones de la escuela norteamericana de antropología, la tradición francesa de sociología y las contribuciones del marxismo han sido tan diversas que resulta confuso pretender que la idea de música culta tiene un sentido filológico específico. En todo caso, es posible afirmar que esta concepción sería la más cuestionable y la que soporta la carga semántica más amplia.

Música de *concierto*, es otra de las manifestaciones que la tradición académica rescata. *Concertato* es el término italiano con el que se pretendía, a comienzos del siglo XVII, incorporar el principio de contraste entre grupos de instrumentos o instrumentos y voces. En obras vocales se aplicaba igualmente para designar a un grupo reducido de voces en contraste con el coro completo. El *concerto* o concierto, desde finales del siglo XVIII, es el término con el que se designa a una composición escrita para orquesta y un instrumento solista, pese a que también se utiliza para referir a un grupo reducido de instrumentos que juegan un papel de contraste con el grueso de la agrupación instrumental (*tutti*). Otra significación igualmente extendida se orienta a referir la ejecución pública de música, particularmente realizada por un grupo musical. A lo anterior, habría que inscribir las confusiones que derivan de concebir el concierto como forma musical y no como agrupación de instrumentos. No obstante lo dicho, posiblemente la mayor confusión en nuestros días deriva de la incorporación del vocablo a las prácticas que proceden de la música popular o de masas.

---

<sup>24</sup> Williams, Raymond, *Marxismo y literatura...*, op.cit. p. 21.

<sup>25</sup> Es preciso decir aquí, que existen seguimientos históricos diferenciados del concepto y diversas escuelas de semiótica que describen heterogéneos desarrollos de la noción de cultura. Sin embargo, casi todos descansan en la idea de la expansión del significado a los diferenciados estilos de vida.

Música *académica*, es una de las significaciones más recientes. Sin embargo, ya presenta grandes confusiones. Actualmente, conservatorios y escuelas profesionales de música en el mundo han ido agregando diferentes géneros y estilos, sobre todo de la cultura musical popular, a la estructura curricular de sus planes de estudios. Por ejemplo, hoy día es una verdadera excepción pensar que un músico de jazz pudiera formarse fuera de una institución de educación musical profesional. A pesar de que la academia ha sido la depositaria y reproductora de los valores y semánticas propias del discurso musical occidental, no es posible pretender que es la única institución que asume la tarea ni que otros ejercicios musicales de la cultura popular o de masas no hubieran sido anexados a la oferta académica.

Música de *arte*, es una de las significaciones menos usadas y tal vez una de las más comprometedoras en tanto pone en evidencia el sentido de la distinción de la tradición musical a la que hemos hecho referencia.

*Apenas hay necesidad de probar que el objeto artístico es la objetivación de una relación de distinción y que por ello está expresamente predispuesto a soportar, en los contextos más diferentes, tal relación. Desde el momento en que el arte toma conciencia de sí mismo –en Alberti por ejemplo–, se define, como lo muestra Gombrich, por una negación, un rechazo, una renuncia, que están en el propio principio del refinamiento por el que se afirma la distancia con el simple placer de los sentidos y con las superficiales seducciones del oro y de los ornamentos por los que se deja atrapar el gusto vulgar...<sup>26</sup>*

En primer término habría que decir que el arte es una categoría y no un retrato objetivo de la realidad.

*Pues «las obras de arte propiamente dichas» es, por supuesto, una categoría y no una descripción objetiva neutra. Se trata de una categoría sociocultural de la mayor importancia, y justamente por eso no puede ser asumida empíricamente. Basta considerar las muy diversas prácticas que pretende unificar o incluso, en algunas versiones, hacer idénticas en cierto sentido.<sup>27</sup>*

---

<sup>26</sup> Bourdieu, Pierre, *La Distinción...* op. cit. p. 224.

<sup>27</sup> Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*, tr. Graziella Baravalle, Ediciones Paidós Ibérica, col. Comunicación N°. 4, Barcelona España, 1981, p. 112.

Una de las primeras ideas asociadas a la identificación del arte se refiere a la posibilidad de verificar un alto nivel en la manufactura de la obra. Al respecto, Williams afirma:

*¿Depende, pues, este status de su suprema ejecución material? Esta pregunta es obviamente fundamental, pero no nos servirá para delimitar el arte. Este mismo criterio, por sí solo, serviría para distinguir muchas obras de otras habilidades manuales y de ingeniería. En efecto, con frecuencia, y sólo algunas veces retóricamente, nos referimos a estas obras como obras de arte... Mientras tanto, la categoría de «arte» se aplica normal e incluso insistentemente a obras que no tienen otro objetivo que el de ser obras de arte.<sup>28</sup>*

Otro sentido de la significación hace alusión a la percepción estética que del objeto artístico podemos hacernos. Tal o cual obra tienen armonía, proporción, forma, belleza, etc. Una orientación especializada de lo estético. Esta posibilidad encuentra serios cuestionamientos cuando aspira a servir como punto de diferenciación de la percepción humana.

*El problema insoluble estriba en la supuesta especialización de estas «percepciones» —estos procesos y respuestas— respecto a las «obras de arte». Pues es habitual experimentar percepciones similares o comparables del cuerpo humano, de animales... no existe un camino fácil para definir la categoría de «arte» a partir de estas percepciones humanas indudables y generales, que nos vemos obligados a reconocer como más ampliamente aplicables y por tanto no reducibles a una especialización.<sup>29</sup>*

Otro problema complejo que se presenta cuando adoptamos la clasificación de *música de arte* se manifiesta cuando, en su intento de incorporar los ejercicios musicales regionales a la tradición musical occidental, algunas tendencias de la antropología clasifican, ahora en el terreno de la música popular, entre *arte popular*, *arte de masas*, *artesanías*, etc.

Todos estos argumentos, dirigidos a delimitar una cierta especificidad del arte, han sido cuestionados por la sociología y la antropología de manera contundente y reiterada.<sup>30</sup> Sin embargo, se dice poco respecto del sentido del arte como fuente de identificación de un

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 113-4.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>30</sup> Ver los debates respecto al sentido de especificidad del arte en Williams, Raymond, *Marxismo y literatura...* op. cit., pp. 32-70 o en Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*, op. cit., pp. 111-27. Es posible también encontrar una relación de ejemplos, en este caso aplicados a la música, sobre las inconsistencias de la justificación del arte por el arte mismo en Romero, Francisco, *La Música de México en el siglo XX: Análisis histórico social y elementos de teoría cultural*, Tesis de licenciatura, UNAM, México, 1993.

sector particular y origen de una diferenciación respecto del conjunto social. Esto es, atributos de reconocimiento entre sujetos sociales y de distinción con otros grupos sociales.

Sin duda, los trabajos de Pierre Bourdieu respecto del arte<sup>31</sup> dirigen su interés a revelar los intersticios de esta última opción semántica. Si reconocemos el sentido elitista del concepto y no los argumentos que pretenden esconderlo, estamos en mejor posición para tratar con la concepción de música de *arte*. Sin embargo, esto es precisamente lo que el arte y la estética que le es afín pretenden ocultar. Diría Bourdieu:

*Para que la cultura cumpla su función de encantamiento, es necesario y suficiente que pasen desapercibidas las condiciones históricas y sociales que hacen posible tanto la plena posesión de la cultura —segunda naturaleza en que la sociedad reconoce la excelencia humana y que se vive como un privilegio natural— como la desposesión cultural, estado de «naturaleza» que corre el riesgo de presentarse como fundado en la naturaleza de los hombres que están condenados a ella.<sup>32</sup>*

Talento inherente, capacidad innata, habilidades congénitas, etc., son argumentos cotidianos con los que se pretende designar la práctica artística. La estética tradicional, hace uso y abuso de estas supuestas evidencias para demostrar la especificidad de la creación artística. A pesar de ello, la sociología y antropología contemporánea han dedicado mucho tiempo a evidenciar la debilidad de estas explicaciones y la fortaleza de concebir el arte como un sistema de identificación y diferenciación cultural y social.

Al asumir la descripción de *Música Adscrita a la Tradición de las Bellas Artes* (MATBA), pretendo una ubicación que no olvida la condición histórico-social de cualquier práctica artística. De que la historia del arte es, antes que nada, una construcción sometida a las oscilaciones de un sistema estratificado y no una representación objetiva y neutral de los hechos. Es por eso que la opción, a pesar de que resulta un tanto larga, se vuelve ineludible.

---

<sup>31</sup> Véase Bourdieu, Pierre, *La Distinción...* op. Cit., p. 26-29., o *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Col. Paidós Estética N° 33, Paidós Ibérica, S. A., España, 2003, p. 17-21. En realidad, ambos textos, en su totalidad, tienen como un objetivo central destacar esta otra orientación del análisis.

<sup>32</sup> Bourdieu, Pierre, y Darbel, Alain, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Col. Paidós Estética N° 33, Paidós Ibérica, S. A., España, 2003, p. 174.

### 2. Metodología

#### a) Criterios técnicos para el análisis de las programaciones

Ha sido necesario establecer criterios y categorías que permitan analizar las programaciones del *Festival de México en el Centro Histórico* (FMCH) y el *Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”* (FIMN). Estos se establecieron con apego a las particularidades de su entorno socio-histórico y respetando, en todo lo posible, sus especificidades.

Así, las unidades de medición utilizadas para el análisis de la programación de MATBA en el *Festival de México en el Centro Histórico* fueron los siguientes:

En primer lugar, la unidad a utilizar para medir la densidad de programación de MATBA en el FMCH fue el concierto. Esto es, se optó por privilegiar la presentación de un concierto completo y no la de una obra aislada. En buena medida, el Festival programa sus eventos con la suficiente claridad como para respetar, en casi todos los casos, la naturaleza del discurso semántico musical a utilizar y el sentido histórico y estético de las obras así agrupadas. Sin duda habrá casos en que las programaciones obedecen a dos géneros o estilos distintos que merecieran asignarse a dos categorías diferentes al mismo tiempo. Sin embargo, dado que la programación del Festival, en lo general, contempla una repetición completa del concierto programado, su asignación a ambas es viable sin alterar los registros de número de conciertos.

En cuanto a las descripciones utilizadas para la medición de MATBA programada en el Festival, se establecieron los siguientes criterios.

- MATBA canónica internacional: música suscrita al repertorio tradicional de escuelas y conservatorios profesionales del mundo, reconocida por las comunidades académicas internacionales, y que incluye fundamentalmente una recopilación de obras y autores del siglo XVII a principios del siglo XX. Por lo general, son obras escritas en lenguaje tonal, a

veces modal, y que se contienen en la mayoría de los catálogos de música “clásica” de las industrias discográficas del ramo.

- MATBA canónica nacional: música reconocida en el repertorio tradicional de las escuelas y conservatorios profesionales de México, enjuiciada por las comunidades académicas nacionales e internacionales. Contiene obras elaboradas fundamentalmente en el periodo nacionalista mexicano. Por lo general, piezas escritas en lenguaje tonal, sin embargo, también es posible encontrar muchas escritas en lenguajes no tonales. Comúnmente, partituras realizadas en la primera mitad del siglo XX.
- MATBA contemporánea internacional: música alistada en el repertorio de música nueva de escuelas y conservatorios profesionales del mundo, reconocida por las comunidades académicas internacionales, y que incluyen una selección de obras y autores, en casi todos los casos, de la segunda mitad del siglo XX. Usualmente, son trabajos elaborados en lenguajes no tonales con técnicas ligadas a la manipulación de medios electroacústicos y computacionales. Algunos de estos autores, los ya consagrados, pueden identificarse en los catálogos de música “clásica” de las industrias discográficas del ramo, en la categoría de música nueva o contemporánea.
- MATBA contemporánea nacional: composiciones del repertorio de música nueva de escuelas y conservatorios profesionales de México, y que incluye obras manufacturadas en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Comúnmente, son obras elaboradas en lenguajes no tonales con técnicas ligadas a la manipulación de medios electroacústicos, computacionales y prácticas neo-instrumentales<sup>33</sup>. Es muy difícil encontrar el nombre de alguno de estos autores en los catálogos internacionales de música nueva. Por lo general, el acceso a esta música se da a través de su interpretación en foros y eventos específicamente diseñados para este ejercicio musical. Sin embargo, existen varios

---

<sup>33</sup> La llamada técnica neo-instrumental se basa fundamentalmente en el aprovechamiento de los sonidos que comúnmente habían sido desechados por los manuales de composición porque se consideraban de difícil emisión o no contenían la concentración de armónicos naturales que emergen de los registros medios del instrumento. En tanto no se requiere de la adquisición de un nuevo instrumento, esta técnica fue ampliamente utilizada en la manufactura de obras contemporáneas de los países de América Latina. Para mayor información véase: Arizpe, M., Saavedra, L., et. al., *Nuevas Técnicas Instrumentales*, Mario Lavista dir., Ed. Pauta, México, 1984.



## 2. Metodología

---

ejemplos de compositores mexicanos contemporáneos de los que es posible encontrar materiales editados en tiendas especializadas.

Respecto a la programación del *Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”*, las categorías y criterios utilizados para el análisis de la programación de MATBA, fueron los siguientes.

En cuanto a los criterios utilizados para la recopilación de la programación del Foro, se optó por concentrar la información a partir de la *obra* interpretada y no el concierto. La decisión obedece a varios criterios que deben ser aclarados.

En todos los casos, las temporadas de conciertos del Foro sólo incluyen MATBA contemporánea nacional e internacional. Esto es, no existen las categorías de MATBA canónica nacional e internacional. Un segundo criterio para hacer un conteo de obras y no de conciertos reside en la consideración del origen de las obras. En casi todos los casos, los programas de mano y los concentrados de temporada, incluyen la nacionalidad del compositor. Por otra parte, es imposible definir, hasta el día de hoy, un criterio lo suficientemente claro como para elaborar una diferenciación de estilos o géneros contemporáneos sin acudir específicamente al lenguaje utilizado o la mezcla de varios de ellos en una obra en particular. Esta posibilidad, además de compleja, permitía insertar criterios de apreciación estética en los que difícilmente dos profesionales de la música pudieran coincidir sin discusión.

En cuanto a las categorías utilizadas para la medición de la MATBA programada en el Foro, se eligieron las ubicadas bajo los rubros de MATBA contemporánea nacional e internacional.

A pesar de que en el Festival se contabilizaron conciertos y en el Foro obras, es posible contrastar las tendencias de programación entre ambos eventos respecto de la MATBA contemporánea nacional e internacional y con relación a otros indicadores. También es

posible relacionar, vía gráficos, tendencias de incremento o disminución de música programada anualmente en ambas formas de registro.

### b) Reflexiones teórico-metodológicas

La investigación impone un enfoque *dinámico* que pretende dar cuenta de las relaciones que se exteriorizan de las observaciones propuestas. En este caso, condiciones generales de la industria discográfica en México de 1994 a 2005, densidad de población de compositores en la ENM de la UNAM de 1972 a 2004, subvención a la creación de MATBA por parte del FONCA de 1993 y 4 a 2005 y la programación de música contemporánea en el FMCH y el FIMN de 1994 al 2006.

Dentro de la orientación teórico-metodológica que pretendo emplear para la realización de mi trabajo, se inscribe, como dije antes, el paradigma propuesto en la obra de Pierre Bourdieu<sup>34</sup>. Su noción de *campo* y *subcampo*, al igual que el de *habitus*, así como sus importantes aportaciones en la elaboración de una teoría sociológica de la percepción artística, de la competencia artística, de las bases sociales del gusto y sus más recientes trabajos acerca de las vinculaciones entre creencias artísticas y bienes simbólicos, lo convierten en una referencia obligada en mi trabajo.

De igual forma me parece relevante su teoría para tratar los asuntos concernientes a las relaciones que entre los compositores se establecen —en el marco de un campo artístico definido—, y en lo que tiene que ver con un acceso diferenciado a los bienes culturales que determinan un consumo igualmente diferenciado<sup>35</sup> en un contexto de estratificación social, sobre el criterio de la posesión o ausencia de capital económico y *cultural*.<sup>36</sup>

Otro elemento de gran importancia, para inscribir mi exploración dentro de la *teoría de los campos* de Bourdieu, ha sido la existencia previa de trabajos que utilizan este marco teórico dentro del contexto socio-histórico y disciplinario en México. Me refiero específicamente a

---

<sup>34</sup> Bourdieu, Pierre, *La Distinción. Criterio...* Op. cit. Especialmente relevante para la investigación.

<sup>35</sup> Bourdieu, Pierre, *La Distinción...* op. cit., p. 14. Un ejemplo claro de ello, lo podemos constatar en los primeros estudios citados en este texto.

<sup>36</sup> *Ibid.*, «El sentido de la distinción» pp. 257-320.

la detallada investigación que realizara la Mtra. Margarita Muñoz Rubio acerca de la estructura del campo de la música en México, en el periodo de 1920 a 1940.<sup>37</sup> Un acercamiento no convencional al campo de la música inscrita en la tradición de las Bellas Artes con un enfoque multidisciplinario desde la sociología y la música.

Con todo, cabe hacer ahora una reflexión sobre la motivación específica que me llevó a construir mi objeto sobre las nociones de *campo*, *subcampo* y *habitus*.

Respecto de la noción de *campo*, Bourdieu nos dice:

*Pensar en términos de campo significa pensar en términos de relaciones... lo real es relacional: lo que existe en el mundo social son relaciones; no interacciones o vínculos intersubjetivos entre agentes, sino relaciones objetivas que existen "independientemente de la conciencia y la voluntad individuales", como dijera Marx.*<sup>38</sup>

Examinar las estrategias que utilizan las instituciones culturales del gobierno y la iniciativa privada en el establecimiento de políticas de difusión y fomento a la creación de música contemporánea y, por ejemplo, vincularlas con las transformaciones que se gestan en el ámbito macro-económico del país, requiere de una visión dinámica que no da por sentado un comportamiento meramente equivalente del marco estructural.

Reconocer la orientación analítica que cruza la asignación de becas y estímulos a la difusión y creación de MATBA con el entorno económico y político del país, significa incorporar elementos de análisis que comúnmente escapan a la investigación etnomusicológica y que orillan a los estetas a conclusiones, muchas veces cuestionables, sobre el origen del cambio en la conformación del gusto o, como diría Bourdieu, en las *disposiciones del habitus*.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Muñoz, Margarita, *El campo de la música en México. Primeras aproximaciones*, Tesis de maestría, UNAM, 2004. Véase principalmente el capítulo VI, pp. 108-129.

<sup>38</sup> Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc, *Respuestas: por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995, op. cit., p. 64.

<sup>39</sup> Bourdieu, Pierre, *La Distinción...* op. cit., p. 170.

Otro elemento de gran importancia para la incorporación de la noción de *campo*, se centra en una de las características distintivas del mismo; la tendencia generalizada de excluir del *campo* a los pares.

*... los participantes se esfuerzan por excluir del campo a una parte de los colegas actuales o potenciales, aumentando, por ejemplo el valor del derecho de ingreso o imponiendo cierta definición de pertenencia al mismo.*<sup>40</sup>

Esta característica es claramente observable en el *subsector* de la MATBA. Muchos compositores han sido relegados a partir de consideraciones como el buen gusto o la ausencia de una permanencia constante en el área. Compositores que proceden de otras áreas adyacentes al *subcampo* disciplinario de la música son con frecuencia menospreciados por los instalados permanentemente en el gremio.

Ahora bien, incorporo la noción de *subcampo* para designar, como lo hiciera Bourdieu, rasgos de especificidad del subsector en relación al *campo*. Es decir, la música es parte integral del campo del arte y, sin embargo, es posible identificar agentes que son casi exclusivos de la disciplina musical. Por ejemplo, los instrumentistas juegan un papel de intermediarios entre el compositor y sus escuchas. Ciertamente el actor juega el mismo papel. Sin embargo, un espectador no conforme con la actuación en escena puede optar por leer el guión y no muchos escuchas podrían elegir leer la partitura.

Pese a todo, el propio Bourdieu utiliza indistintamente la noción de *subcampo*, *subsector* o *disciplina*.<sup>41</sup> Por ejemplo, para identificar elementos de autonomía utiliza la noción de subcampo:

*Y una de las grandes cuestiones que se planteará en referencia a los campos (y los subcampos) científicos será precisamente el grado de autonomía de que disfrutan. Una de las diferencias, relativamente simple pero siempre difícil de apreciar y cuantificar, entre los distintos campos científicos lo que se denomina las disciplinas, será en efecto su grado de autonomía. Lo mismo vale para las instituciones.*<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc, *Respuestas...*, op. cit., p. 66.

<sup>41</sup> Véase por ejemplo, Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc, *Respuestas...*, op. cit., p. 66. Otros usos del concepto véase Bourdieu, P., *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, p. 67.

<sup>42</sup> Bourdieu, Pierre, *Los usos sociales de la ciencia*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, p. 75.

Para aludir a relaciones de competencia al interior del *campo* hace uso de la noción de *subsector*:

*Los participantes en un campo... procuran en todo momento diferenciarse de sus rivales más cercanos, a fin de reducir la competencia y establecer un monopolio sobre un determinado subsector del campo.*<sup>43</sup>

Consecuentemente, la utilización de la noción de *subcampo* en este trabajo obedecerá a la necesidad de hacer patente la existencia de algún elemento de autonomía de la música respecto del *campo* del arte. En los demás casos, se emplearán las categorías de subsector o disciplina. Sin embargo, cuando se quiera aludir a grados de autonomía del subsector que están vinculados con la acumulación y apropiación de capital cultural en el área, se hará uso de la noción de *subcampo* disciplinario.

La recuperación del concepto de *habitus* en mi trabajo obedece a varios factores que sería oportuno explicitar. Pierre Bourdieu describe de muy diversas maneras su concepción de *habitus* y no pocas veces ha sido fuertemente cuestionado por sus colegas. Sin embargo, de todas las posibles confusiones que se hubieran podido generar de esta multiplicidad de sentidos que el autor le adjudica, la más generalizada se expresa de la siguiente forma:

*... una manera peculiar de construir y aprehender la práctica atendiendo a su "lógica" específica, particularmente temporal... un sistema socialmente constituido de disposiciones estructuradas y estructurantes, adquirido mediante la práctica siempre orientado hacia funciones prácticas.*<sup>44</sup>

En donde la relación dialéctica entre los agentes y el campo en el que actúan, es el área espacio-temporal en el que tiene su génesis el sistema de disposiciones llamado *habitus*.

Para el Dr. Gilberto Giménez, el concepto de *hábitus* de Bourdieu, tendría una significación de carácter multidimensional:

---

<sup>43</sup> Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc, *Respuestas...*, op. cit., p. 66.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 83.

## I. Orientación teórico-metodológica

---

*Así entendido, el habitus tiene un carácter multidimensional: es a la vez eidos (sistema de esquemas lógicos o estructuras cognitivas), ethos (disposiciones morales), hexis (registro de posturas y gestos) y aisthesis (gusto, disposición estética). Esto quiere decir que el concepto engloba de modo indiferenciado tanto el plano cognoscitivo, como el axiológico y el práctico...<sup>45</sup>*

En todos los casos, continúa diciendo, se trataría de una interiorización de la exterioridad o viceversa según se vea desde los agentes o desde el campo, pero con este carácter multidimensional.

Otra característica fundamental del concepto radica en la relevancia que Bourdieu le asigna para con la historia.

*Las acciones humanas no son reacciones instantáneas a estímulos y la más insignificante "reacción" de una persona ante otra persona está preñada de toda la historia de ambas, así como de su relación.<sup>46</sup>*

Para mi trabajo esta particularidad resulta medular. Las disposiciones que adoptan los agentes en el campo del arte no tendrían sentido si, además de reconocer un cierto grado de autonomía del *campo* y sus relaciones con otros *campos*, no fuera posible reconocer la dimensión histórica del campo y sus agentes. Es decir, los *campos* y sus agentes establecen sistemas de relaciones en contextos espacio temporales específicos. Esto es una característica dinámica que los vuelve únicos. Por tanto, solamente en la práctica es posible vislumbrar las reacciones de los actores.

Otro aspecto, de gran relevancia para el proyecto de investigación propuesto, es lo relacionado con el *capital cultural* del que disponen los compositores y de las formas certificadas del mismo, que se revelan en la posesión del *capital escolar*<sup>47</sup>. No hay duda de que, en la competencia por hacerse de los patrocinios y de incrementar su prestigio, los compositores, actualmente, también deben acceder a la obtención de grados escolares u otros reconocimientos de carácter académico.

---

<sup>45</sup> Giménez, Gilberto, «La sociología de Pierre Bourdieu», en *Perspectivas teóricas contemporáneas de las ciencias sociales*, FCPyS UNAM, México, 1999, p. 156.

<sup>46</sup> Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc, *Respuestas...*, op. cit., p. 85.

<sup>47</sup> Bourdieu, Pierre, *La Distinción...* op. cit., p. 291.

Otro enfoque de gran utilidad para la investigación se desprende de la teoría cultural de Raymond Williams, fundamentalmente en lo referente a al concepto de *tradición*. Esta específica versión de la *tradición*, vista como la recuperación selectiva del pasado en la configuración del presente —explicitada con antelación—, es un elemento fundamental para comprender el sentido espacio temporal de la práctica artística. Con todo, debo aclarar que en este trabajo únicamente recupero el sentido de la tradición pero en el marco del *constructo* teórico de Pierre Bourdieu y con los añadidos que fueron descritos en la introducción.

Considero igualmente incorporar un enfoque latinoamericano inscrito en la llamada *Teoría Crítica*. Fundamentalmente, la metodología propuesta por Hugo Zemelman y Boaventura de Sousa. Sus ideas acerca del pensamiento teórico y el pensamiento epistémico, aportan fundados argumentos de cómo realizar un acercamiento a la construcción de un objeto de estudio y de cómo lograr cierto distanciamiento de la teoría para incorporarse al conocimiento que se construye.<sup>48</sup>

En su disertación, hacen referencia a la necesidad de trazar cierto distanciamiento respecto de los contenidos o significaciones previstas en una teoría determinada. Esto es, distanciarse de los *constructo* teóricos para vincularse con un objeto de estudio abierto a la interpretación.

En este sentido, el pensar epistémico implicaría el uso sistemático de instrumentos conceptuales que no tienen un contenido preciso. Un momento, calificado por Zemelman, como pre-teórico. Construcción de relación con la realidad, significaría, de igual forma, distanciarse de anticipar nombres teóricos a fenómenos que no se conocen.<sup>49</sup>

Con esta orientación, el análisis tendría que cuestionar si existe o no condiciones de estabilidad y crecimiento, de las prácticas asociadas a las artes y en particular a la música, capaces de incorporar este crecimiento poblacional de músicos y compositores. Más

---

<sup>48</sup> Zemelman, Hugo, *Voluntad de conocer. El sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*. Antrhropos, España, 2005.

<sup>49</sup> Zemelman, Hugo, et al., «Pensar teórico y pensar epistémico.», en *América Latina: los desafíos del pensamiento crítico*, Ed. Siglo xxi editores en coedición con el CELA y la UNAM, México, 2004.

todavía, debería preguntarse acerca de las condiciones sociales de recepción de la música en México y sus diferencias con otros ámbitos culturales. Habría que deliberar acerca de las proporciones de intelectuales que demandan una música de esta naturaleza con el volumen de los mismos que la exigen en los países de la Europa central. De igual forma, analizar la especificidad histórica de la subvención en México y no concluir un análogo comportamiento de otros programas de subsidio a la creación musical al interior del país o en el ámbito internacional.

La investigación tendría obligadamente que preguntarse acerca de la relevancia o ingerencia de los promotores culturales en la implementación de una política cultural y no solamente asumir que su participación es sencillamente la operatividad de una política cultural acabada. También inferir que no existe una postura definida de los compositores hacia la divulgación de sus obras o respecto de la subvención estatal. Más incluso, tendría que pensar la participación del compositor en las tareas de divulgación y creación de su obra, como algo no resuelto. No es posible creer que todas las obras y todos los compositores reciben la misma recepción en el terreno disciplinario de la música. Esto es, que no hubiera un sistema de competencia interna que favorece a unos por sobre otros.

Igualmente equivocado sería aventurar que hubiera un único fenómeno social al que pudiera adjudicarse una incidencia en la modificación de las condiciones de producción, distribución y consumo de la música asociada a la práctica de las Bellas Artes. A manera de ejemplo, es posible afirmar que las audiencias juegan un papel significativo en la decisión de programar una obra, por más que desde la perspectiva de los compositores, el juego se centre exclusivamente en tener o no el contacto con el funcionario adecuado.

Ahora bien, las cuatro dimensiones seleccionadas para la observación tendrían que someterse al análisis desde la lógica de construcción del *campo*. Sin embargo, la falta de información acumulada e investigación sistemática de la MATBA en México, me ha obligado a realizar un primer acercamiento que privilegia los componentes empíricos antes que el análisis del *habitus* de los agentes. Quiero decir que, en muchos casos, la investigación se tuvo que centralizar, en esta primera etapa, en la obtención de la



## 2. Metodología

---

información, vía la investigación de campo, antes que en la inferencia de las disposiciones que los agentes adquieren de sus determinados *campos* y, sobre todo, de las estrategias que adoptan para enfrentar su exterioridad.

Con todo, en las consideraciones finales, se hace una recuperación, hasta donde es posible hacerla con los elementos encontrados, de los rasgos que evidencian un *sistema de disposiciones* específico de los agentes al interior del subcampo disciplinario de la música en México al final del siglo XX y principios del XXI.

## II. Escenarios para el ejercicio musical contemporáneo en los gobiernos de Salinas y Fox (1994-2005)

### *1. Condiciones socio-políticas en que se enmarca el proyecto cultural del gobierno mexicano en 1994*

El año de 1994 involucra múltiples acontecimientos que se articulan para dar a este momento una relevancia coyuntural. Cabe aquí revisar algunos antecedentes para valorar el fenómeno.

En 1982, el modelo de economía cerrada que durante mucho tiempo había sido el marco en el que se desarrollaban las relaciones comerciales mexicanas, entraba en un momento de crisis que implantaría cambios sustanciales en la orientación de las políticas económicas gubernamentales, que es posible observar hasta la fecha. México arrastraba para ese año un déficit fiscal del 16.9% con devaluación de su moneda de 153%. Al año siguiente de 141%.<sup>50</sup>

El secretario de Programación y Presupuesto, del entonces presidente Miguel de la Madrid Hurtado, Carlos Salinas de Gortari, implementa una política de austeridad que consistió en lo básico, en disminuir el gasto público; fundamentalmente acabar con los subsidios gubernamentales, reducir el sector económico estatal; dar pie a las privatizaciones de las empresas del gobierno y promover la apertura del mercado interno a la libre competencia externa. Esta última medida se consolidaría con el ingreso de México al Acuerdo General de Aranceles y Tarifas (GATT) de 1986. Con todo, los apuros económicos estaban lejos de desaparecer como lo indica la inflación del 120% en 1987.<sup>51</sup>

En 1988, Carlos Salinas asume la presidencia de México, no sin serios cuestionamientos sobre la legitimidad del proceso que lo llevó al poder. La candidatura del Ing. Cuauhtémoc Cárdenas había resultado fuertemente respaldada por amplios sectores sociales que incluían la participación, para ese entonces inesperada, de algunas secciones del ejército. Este

---

<sup>50</sup> Meyer, Lorenzo, et. al., *Historia General de México*, El Colegio de México, Versión 2000, México, 2000, p. 897.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 898.

espectacular crecimiento de la preferencia electoral por el Ing. Cárdenas sería acompañado por un acumulado descrédito de la política priísta y de sus gobiernos. Este estigma se hacía patente fundamentalmente en los altos niveles de corrupción de la burocracia gubernamental y su enorme crecimiento, en la ineficiente aplicación del estado de derecho y en la corrupción manifiesta de funcionario medios y altos del gobierno federal.

Es difícil decir aquí la capacidad de convocatoria que tuvo la candidatura del Ing. Cárdenas a la Presidencia de la República. Sin embargo, es posible afirmar que el mitin para su cierre de campaña fue el más numeroso que el que suscribe había visto<sup>52</sup> y sólo rebasado por la concentración que días después se realizaría en respuesta a las irregularidades de la elección y la famosa “caída del sistema”; imputada al titular de la Secretaría de Gobernación de aquel entonces.

En tan alto nivel de cuestionamiento, el electo presidente de México, concentró sus esfuerzos en un objetivo fundamental: expandir los alcances de su política económica en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Este proyecto sería el eje de construcción de todos los programas de su gobierno y, por su puesto, de la puesta en práctica de una política cultural que reforzaría la impresión de un país plenamente involucrado y con ventajas en el libre intercambio cultural y económico con otras naciones.

La integración de las economías de México, Estados Unidos y Canadá vía la suscripción del TLCAN, obedeció a diferentes intereses dependiendo del país involucrado. El ingreso de México, según era visto por el Ejecutivo Federal, proporcionaba estratégicas ventajas respecto de la tradicional y conflictiva relación que durante décadas se había tenido con los países del norte, particularmente con los norteamericanos. Era factible aspirar a un mayor equilibrio de la balanza comercial. Se pensaba convertir a México, por lo menos así se decía, en un país de primer mundo.

---

<sup>52</sup> Cuando este párrafo se escribió, no tenía conocimiento de las concentraciones masivas que el candidato a la presidencia por el Partido de la Revolución Democrática, Andrés Manuel López Obrador, llevaría a cabo por la presunción de irregularidades en el proceso de elección presidencial del 2006.

Hacia el exterior, se empleaba un discurso que destacaba las bondades de relacionarse con una emergente economía de libre mercado que sería capaz de vincularse sin proteccionismos a la economía de sus socios. Al interior, se acentuaban los beneficios inminentes que conllevaría el ingreso de nuevos capitales en cuanto a la generación de empleos y combate a la pobreza. No hay que olvidar que las recurrentes crisis económicas en el país habían dejado una gran avidez de estabilidad financiera.

En la práctica, las cosas serían muy distintas. Muchos fueron los obstáculos que el gobierno mexicano tuvo que enfrentar para lidiar con las exigencias de sus pares en cuanto a subsidios, requerimientos ambientales, disfrazados proteccionismos, etc., y mucho lo que pretendió olvidar en relación a la defensa de su industria, campo y del sector de los servicios, para que la unificación tuviera éxito.

El tratado se firmaría en 1992, se llevaría a la ratificación por los Poderes Legislativos de los tres países involucrados en 1993 y entraría en vigor en 1994.

A pesar de este esfuerzo modernizador, la economía sufría un déficit negativo en la cuenta corriente que pasaba de 2,376 millones de dólares en 1988 a 24,000 en 1994. La deuda externa total en ese mismo año ascendía a la cantidad de 120,000 millones de dólares<sup>53</sup>. Es preciso decir, que la llamada política económica neoliberal, como era calificada por el propio Salinas, convenía más a sus aliados altamente industrializados que a México.

De 1980 a 1994, el número de habitantes en México pasó de 69.4 a 90 millones. Según cálculos de Lorenzo Meyer, nueve millones de mexicanos pasaron a engrosar las cifras de desempleados y a incorporarse, si bien les iba, al subempleo y a la economía informal. En este mismo sentido, afirma que el deterioro del salario muestra una pérdida del 55.62% en el mismo lapso<sup>54</sup>. Más adelante afirma:

---

<sup>53</sup> Meyer, Lorenzo, et. al., *Historia General...* Op.Cit. p. 899.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 935.

## II. Escenarios para el ejercicio musical contemporáneo en los gobiernos de Salinas y Fox (1994-2005)

---

*El Consejo Consultivo del Programa Nacional de Solidaridad aceptó en 1990 que, según las cifras de 1987, del total de la población mexicana poco más de la mitad —el 50.8%— vivía en condiciones de pobreza o pobreza extrema.<sup>55</sup>*

Así las cosas, era de esperarse que el programa económico del presidente Salinas se mostrara como uno de los más débiles de su *Plan Nacional de Desarrollo*. Sin embargo, las condiciones de manejo del Poder Legislativo y Judicial, así como la manipulación de los medios masivos de comunicación, particularmente de la televisión abierta, darían como resultado un cierto control de la presión de los distintos sectores sociales disidentes organizados que conservaban un alto nivel de crítica.

Es necesario considerar que, a pesar del explosivo crecimiento de 20 millones de habitantes en México en el periodo comprendido de 1980 a 1994, el equipamiento cultural de una familia de ingresos medios y bajos centró su interés cultural en contar con un aparato de televisión<sup>56</sup>. Con todo, el Programa Nacional de Solidaridad (PRONASOL), que había surgido como el proyecto asistencial más destacado —que procedía de una parte de la venta de las paraestatales—, proporcionaría el principal espacio de maniobra del gobierno y sus constantes fracasos en política económica.

En el terreno político, el sueño modernizador tendría que enfrentar en el año de 1994, la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que cuestionaba seriamente el proyecto neoliberal y dejaba ver las condiciones marginales y de miseria en las que vivían los indígenas del país. Con la demanda de autonomía de los pueblos indígenas y la declaratoria de guerra al estado mexicano, los zapatistas dejaban ver un México muy distinto del que se pretendía dibujar.

Se abría el espacio político a otras voces que diferían del discurso modernizador y discrepaban de la visión triunfalista del estado pero también un sitio a la lucha armada. En lo fundamental, el gobierno federal había apostado su estabilidad y continuidad a las promesas de crecimiento económico y desarrollo de las condiciones de bienestar general de

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> García, Canclini, Néstor, *Públicos de arte y políticas culturales. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*, Ed. UAM, Unidad Iztapalapa, México, 1991, p. 16.

## 1. Condiciones sociopolíticas en que se enmarca el proyecto cultural del gobierno mexicano en 1994

---

la población a través del empleo. Pero también, mantenía una imagen hacia el extranjero — sostén de muchos de los proyectos internos y fundamentalmente del TLCAN— que descansaba en la idea de que México crecía económicamente a gran velocidad y que los niveles de estabilidad eran tales que aseguraban, además de grandes ganancias a los capitales extranjeros, certidumbre a las actividades financieras privadas.

No obstante los esfuerzos del estado, la estrategia mediática de los zapatistas<sup>57</sup> destruiría en unos cuantos días el espejismo que el ejecutivo mexicano había construido durante más de cinco años. Amplios sectores de intelectuales, estudiantes, artistas, sindicatos y organizaciones campesinas fueron particularmente sensibles al reclamo zapatistas. Durante varios meses, sobre todo la prensa escrita, dio seguimiento al conflicto y, bajo su presión, detuvieron la salida fácil —el aplastamiento del grupo insurgente— que en un principio pareció ser la opción viable del gobierno. En este sentido, la participación de amplios sectores de organizaciones no gubernamentales del extranjero dejaron sentir su crítica al estado y contribuyeron a moderar las expectativas gubernamentales.<sup>58</sup>

A lo anterior, se sumaba la enorme desestabilización que, el asesinato del candidato oficial a la Presidencia de la República, Luis Donaldo Colosio, desató en el ámbito político. La polémica figura de Manuel Camacho Solís como primer candidato en la lista de sucesión a la Presidencia, su participación como negociador en las pláticas con el EZLN y su intempestiva exclusión de la candidatura presidencial por la del Lic. Luis Donaldo Colosio, dieron lugar a un amplia gama de especulaciones y propiciaron un espacio para la conciliación del marco jurídico en el que se apoyaba la elección presidencial con otras fuerzas políticas ajenas al gobierno.

En enero de 1995, se derrumbarían los últimos resquicios del sueño modernizador del presidente Salinas. Ernesto Zedillo Ponce de León, Presidente electo de México, tendría que enfrentar la carga de la crisis económica y política que Salinas le había heredado.

---

<sup>57</sup> Es importante señalar que la estrategia mediática zapatista se concentró en el uso de la Internet además del apoyo de periódicos nacionales que habían mantenido una crítica constante del gobierno salinista —el caso más conocido fue el de Luis Javier Garrido en el periódico *La Jornada*—.

<sup>58</sup> Véase el subíndice titulado *De la rupture de la trêve à la reprise des négociations*, en Gomez, Luis E., «Parcours d'une crise de régime. De l'insurrection de l'EZLN à la crise financière» en *Mexique de Chiapas à la crise financière*, L'Harmattan, Paris, 1996, pp. 44-54.

**II. Escenarios para el ejercicio musical contemporáneo en los gobiernos de Salinas y Fox (1994-2005)**

---

Inserto en este contexto convulsionado, el proyecto cultural fue un recurso importante que si bien, no dio una salida a la crisis política y económica del gobierno del presidente Salinas, sí proporcionó un margen de maniobra para contener la crítica y un espacio para conciliar con los sectores intelectuales más conflictivos.

## **2. La política cultural del estado vinculada al fomento a la creación de MATBA contemporánea local en 1994**

### *a) Rasgos generales de la política cultural del gobierno federal*

Así las cosas, el programa cultural del gobierno de Salinas, y específicamente los programas dirigidos a las artes, ofrecían una excelente alternativa para, por una parte, desviar la atención pública del ámbito económico y político y, por otra, respaldar la imagen de modernización e internacionalización que el propio proyecto neoliberal pretendía mantener. Más incluso, según Néstor García Canclini, a propósito del estudio sociológico que realizara al II Festival de la Ciudad de México, afirmarí­a:

*Es una ocasión para promover posiciones en relación con tendencias y conflictos políticos contemporáneos. (Algunos responsables del festival nos hablaron en entrevistas del significado de dar un peso fuerte en este momento a artistas de los países de Europa del Este, Cuba y Nicaragua, y también a otros con los que México tiene especiales relaciones, por ejemplo, Estados Unidos y Francia...<sup>59</sup>*

Es necesario precisar que la política cultural en materia de arte del gobierno de Salinas, en un principio, sólo aspiraba a legitimar el programa de modernización e internacionalización en el que se involucraba a México vía el TLCAN. Sin embargo, resultaría una herramienta muy eficaz para contener las fuertes críticas que para finales de su sexenio aparecerían.

La arenga modernizadora del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, en el ámbito de las artes, se respalda en la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de 1988, año en el que es electo Presidente de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) del 1989 y finaliza con la puesta en marcha del Centro Nacional de las Artes (CENART) en 1994. En el Plan Nacional de Desarrollo, 1989 1994,<sup>60</sup> se dice:

---

<sup>59</sup> García, Canclini, Néstor, *Públicos de arte y políticas culturales. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*, Ed. UAM, Unidad Iztapalapa, México, 1991, p. 18. Entre otros puntos, se refería a las interacciones que emanan de programas culturales y de las implicaciones políticas que se desprenden de las actividades culturales.

<sup>60</sup> Poder Ejecutivo Federal, *Plan Nacional de Desarrollo, 1989 1994*, Secretaría de Programación y Presupuesto, 1ª ed, México, 1989, p. 116-7.



## 2. La política cultural del estado vinculada al fomento a la creación de MATBA contemporánea local en 1994

---

*Afirmar la identidad de la nación, sin perjuicio de incrementar los intercambios con otros países,...*<sup>61</sup>

Entre los objetivos planteados en el citado documento, se destacan dos que resultan fundamentales en la construcción de su política cultural:

- 1) *estímulo de la creatividad artística,...*
- 2) *a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, se ofrecerán becas de alto nivel para que los artistas e intelectuales se dediquen exclusivamente, por un tiempo determinado, a la obra de creación.*<sup>62</sup>

En sus inicios, el CONACULTA recibió fuertes críticas por otorgar becas a escritores y artistas de reconocido prestigio. Medida que parecía ser más una estrategia para acallar las críticas que una herramienta para distinguir la labor de los seleccionados en la esfera cultural. Todavía más escandalosa resultó la medida de otorgar estas mismas becas de manera vitalicia a quién, desde el estado, se consideraba una voz suficientemente reconocida en el ámbito intelectual y artístico y suficientemente influyente en el terreno político.

Casi desde el principio de su gestión al frente del estado mexicano, las becas de *alto nivel* fueron surgiendo del FONCA y derivaciones menores de la anterior denominadas Becas para *Creadores Artísticos* y Becas para *Jóvenes Creadores*.

Más adelante se ampliará la información respecto de la subvención que el estado otorgó a las prácticas artísticas en lo general y específicamente a la difusión y apoyo a la creación de la música inscrita en la tradición de las Bellas Artes. Sin embargo, es preciso detenerse un poco en la relevancia que para el estado, en ese momento, tenían los proyectos culturales.

En 1994, año de la elección presidencial, de fuerte crisis económica y política, como ya se explicitó, el Presidente Salinas se vio en la necesidad de inaugurar a marchas forzadas el Cenart. Desde la perspectiva simbólica, esta apertura tenía un gran peso para el gobierno

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 116

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 117.

## II. Escenarios para el ejercicio musical contemporáneo en los gobiernos de Salinas y Fox (1994-2005)

---

todavía en funciones y por lo que algunos cronistas de prensa escrita denunciaran, se convertiría en la última oportunidad de rescatar la imagen del gobierno.

La inauguración del Cenart fue un arte de escenografía excepcional. Sin contar que la instalaciones de la Escuela de Música<sup>63</sup>, de Danza, de Cine y de Teatro no estaban terminadas, la administración federal se enfrentaba a un problema de dimensiones mucho mayores. Uno de los edificios más sobresalientes del conjunto, la Torre de Rectoría e Investigación, carecía de por lo menos siete u ocho de sus pisos superiores y, para la fecha prevista de su inauguración, resultaba sencillamente imposible terminarla.

Con todo, la apertura se realizó y, por lo menos en la foto, el edificio central de Rectoría e Investigación, apareció. Resultaba difícil distinguir de lejos entre los primeros pisos construidos del edificio y los pisos superiores dibujados sobre mantas de tela que colgaban de fuertes varillas que eran parte integral de la misma construcción y que daban la impresión, tanto en color como en profundidad, que el edificio estaba terminado.

Otro evento significativo, que revela la importancia que tenía la actividad cultural del país en los eventos políticos de la época, pudo verse también en la puesta en operación del Cenart. La apertura de cursos del centro tuvo que iniciar bajo estrictas medidas de seguridad. La aparición del EZLN en el escenario político así lo exigía. Alumnos, profesores y personal administrativo eran revisados en sus pertenencias y su persona por policía federal. Resultaba profundamente incongruente hablar de un espacio para la creación y libertad de expresión de las artes en donde viajar de un edificio a otro requería de ser acompañado de un policía armado acompañado de su correspondiente perro de custodia.

Es preciso dedicar algunas líneas a uno de los más bruscos cambios que es posible vislumbrar en cuanto a la política cultural del gobierno del presidente Salinas. Desde el Festival de Avándaro, realizado en el mes de septiembre de 1971, los conciertos masivos habían sido excluidos de la programación de cualquier foro del gobierno federal o local.

---

<sup>63</sup> En ese entonces se debatía si el espacio sería cedido al Conservatorio Nacional o a la Escuela Superior de Música.

## 2. La política cultural del estado vinculada al fomento a la creación de MATBA contemporánea local en 1994

---

Estos *masivos*, como se les conoce, estaban fuera de agenda y discusión en los ámbitos gubernamentales. La experiencia del 68 y la guerra sucia de la década de los setenta así lo habían determinado. Sin embargo, para sostener la imagen de apertura y modernización que se pregonaba, excluirlos resultaba un tanto ilógico. La experiencia en Estados Unidos, Bogotá, Buenos Aires etc., dejaban ver que estos espectáculos eran una experiencia regular en las grandes metrópolis del mundo. Al respecto, el investigador García Canclini apunta:

*En entrevista con funcionarios y empresarios culturales se nos dio como principal explicación la incertidumbre sobre la seguridad: la memoria del festival de Avándaro, unida a preocupaciones moralistas de algunos sectores, lleva a imaginar un acto multitudinario como sinónimo de desórdenes, sexo y drogadicción,<sup>64</sup>*

A pesar de las reticencias citadas es preciso decir que fue el Presidente Salinas quién dio su anuencia para la realización de conciertos masivos en grandes espacios abiertos. En todo caso, por encima de los prejuicios estaba la consolidación de una imagen cosmopolita al exterior. Baste decir que la aparición del EZLN, dio por finalizada la experiencia multitudinaria durante algunos años más.

Es importante destacar que el llamado Festival de Primavera del Centro Histórico de la Ciudad de México se realizaba en recintos y plazas públicas con la anuencia del gobierno Federal y de la entonces regencia del Distrito Federal. Ambos órdenes de gobierno colaboraban al grado de cerrar calles y jardines del Centro Histórico para la realización del citado evento, además de ceder los recintos cerrados más relevantes al festival. Cabe hacer mención de la importante colaboración del estado con la iniciativa privada para la realización de eventos culturales de grandes dimensiones.

Si atendemos a las medidas aplicadas por el estado mexicano en la promoción de la vida cultural de México en el sexenio del Presidente Carlos Salinas, tendremos que admitir que es uno de los periodos de mayor crecimiento que se ha visto a excepción de la construcción de las instituciones culturales de la década de los treinta y de los desarrollos de los años

---

<sup>64</sup> García, Canclini, Néstor, *Públicos de arte y políticas culturales. Un estudio del II Festival...* p. 174. Esta declaratoria se hace en el año de 1992 y refleja por un lado la animadversión del estado para con los masivos pero también se incluye a la iniciativa privada.

cincuenta. La creación del FONCA, el CONACULTA y la posterior creación del Cenart, hablan de una participación amplia y sostenida de financiamiento a la vida cultural. La subvención y fomento a la creación de música contemporánea local, a través del *Sistema Nacional de Creadores de Arte*, dan muestra fiel de este proyecto gubernamental.

### *b) Fomento a la creación de música contemporánea local*

#### ▪ Nuevos recursos materiales y humanos

Con la creación del Cenart en el año de 1994, se dota a la Ciudad de México de nuevas instalaciones, equipos y plazas de trabajo para profesores e investigadores musicales que ya saturaban las antiguas escuelas profesionales de música existentes hasta el año de 1994, a saber: el Conservatorio Nacional, la Escuela Superior de Música y la Escuela Nacional de Música<sup>65</sup>.

La creación de nuevas instalaciones que ampliarían el espacio de la Escuela Superior de Música, la creación de una nueva sala de conciertos<sup>66</sup> y de un nuevo centro de investigación profesional de música, que albergaría al Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), dan prueba de la iniciativa del gobierno en propiciar la creación musical. Conjuntamente, el programa de Extensión Académica, con el que propiamente se inauguró el Centro, incluía 14 actividades, entre talleres, conferencias y seminarios exclusivamente en el área de la música y otras actividades musicales insertas en los cursos de teoría, historia y crítica de las artes<sup>67</sup>.

Los principios orientadores de la vida académica en el Cenart, se pueden sintetizar en cinco puntos fundamentales: Especificidad de la educación artística, interdisciplinariedad e integralidad del conocimiento, vinculación entre educación e investigación, vinculación con la vida artística profesional y exploración del arte y las nuevas tecnologías.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Baste decir que desde 1930 no se había creado una sola escuela profesional de Música en la ciudad de México.

<sup>66</sup> Con posterioridad recibiría el nombre de Sala Blas Galindo.

<sup>67</sup> CONACULTA, *Centro Nacional de las Artes. Seminarios, Talleres, Conferencias*, Informes, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Noviembre de 1994-Marzo de 1995.

<sup>68</sup> Cenart, *Centro Nacional de las Artes 1994 2004*, Ed. CONACULTA Cenart, México, 2004, p. 17.

## 2. La política cultural del estado vinculada al fomento a la creación de MATBA contemporánea local en 1994

---

En el documento publicado por el Cenart en 2004, que guarda la memoria del Centro de 1994 a 2004, se hace mención de los premios que los alumnos, profesores e investigadores del mismo han obtenido a lo largo de la citada década<sup>69</sup>. En el rubro referente a la Escuela Superior de Música, se citan 20 premios, reconocimientos y becas obtenidas en el ámbito nacional y una en el ámbito internacional. Sin duda, la proyección de la comunidad académica al exterior del país no ha sido muy exitosa ni estuvo, cabe decirlo, contemplada en los principios rectores de la vida académica del Cenart.

Otra manera de fomentar la creación de MATBA contemporánea fue la promoción y sustento del *Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enríquez"*, que dedica su programación, casi en su totalidad, a la programación de MATBA contemporánea nacional e internacional. A pesar de ello, es imprescindible decir que hasta la fecha, los compositores son premiados con la interpretación de sus obras y no con una remuneración al trabajo de su creación. Sin duda, por lo menos en el gobierno salinista, la subvención directa se otorgó por primera vez en el programa de becas que se expondrá más adelante.

Además, debe incluirse en este rubro, la colaboración con asociaciones privadas en proyectos culturales de gran formato como lo fue el entonces denominado Festival de Primavera del Centro Histórico de la Ciudad de México. El Festival nace en 1985 y ha tenido un desarrollo muy amplio hasta nuestros días. Esta ampliación temporal del mercado laboral para algunos artistas, según refiere Canclini, es básica en tanto posibilita nuevos espacios para los ejecutantes nacionales y ciertamente algunos compositores mexicanos<sup>70</sup>. Con todo, es necesario llamar la atención sobre la disposición del gobierno federal, y por supuesto su influencia en el gobierno local, para la realización del citado Festival.

Cabe igualmente hacer mención de un aproximado de la asistencia a espectáculos musicales inscritos en la tradición de las Bellas Artes, descrito por García Canclini en el año de 1992, a propósito del II Festival de la Ciudad de México. En relación a una investigación citada

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>70</sup> García, Canclini, Néstor, *Públicos de arte...* Op.Cit., p. 18.

en el mismo texto sobre consumos culturales, García Canclini hace la siguiente observación respecto del consumo cultural en las actividades ordinarias en la ciudad de México:

*En la investigación citada al comienzo de este informe observamos que la mayor parte de la población usa poco la oferta cultural... El 89.2% no va a conciertos de música clásica.*<sup>71</sup>

En todo caso, esta cifra puede encuadrarse con mayor precisión entre los estudiantes, profesionales, empleados y trabajadores del arte que constituyen las tres cuartas partes del público asistente al II Festival de la Ciudad de México, en donde el 78.54% de los asistentes manifestaba tener estudios de preparatoria y superiores y que contó con una asistencia aproximada de 200 mil personas<sup>72</sup>.

Ciertamente, no son todas las instituciones ni todos los eventos musicales a los que se hace referencia en estas líneas, los únicos en que se promovió apoyo a la música contemporánea local. Sin embargo, y para efectos de nuestro estudio, se hace una relación de las más destacadas actividades musicales inscritas en el año de 1994 y dedicadas a la MATBA canónica y contemporánea nacional e internacional. No obstante, no debemos olvidar que la UNAM, a través de su Coordinación de Difusión Cultural, al igual que otras instituciones públicas y privadas también han sido foros importantes para la difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea local e internacional, aunque no son instituciones que comenzaron sus labores en el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari.

### ▪Becas y estímulos a la creación musical

El fomento a la creación musical contemporánea nacional inscrito en la tradición de las Bellas Artes, se hizo efectivo a través del *Sistema Nacional de Creadores de Arte* del FONCA durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari. Por primera vez, en la larga historia de los gobiernos priístas, se convocó a los creadores artísticos a incorporarse a un *Sistema Nacional de Creadores de Arte* (SNCA) en las disciplinas de arquitectura, artes

---

<sup>71</sup> García, Canclini, Néstor, *Públicos de arte...* Op.Cit., p. 163. En ausencia de estudios sobre prácticas y consumos culturales a nivel nacional en 1994, es preciso acudir a fuentes, ciertamente tangenciales, pero que dan un acercamiento a la construcción del contexto citado.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 162.

## 2. La política cultural del estado vinculada al fomento a la creación de MATBA contemporánea local en 1994

---

visuales, coreografía, composición musical, letras, medios audiovisuales y teatro. A través del FONCA, las becas fueron otorgadas a los mexicanos o extranjeros en condición de inmigrantes —con cierta antigüedad en el país— que hubieran producido obras de cierta calidad que merecieran su inclusión al sistema.

Dos son los programas más destacados de subvención de la MATBA contemporánea nacional insertos en este sistema, a saber: *Creadores Eméritos*; en el rubro de composición musical, y *Creadores Artísticos*; también de composición musical contemporánea. En calidad de estímulos económicos vitalicios; para los denominados *Creadores Eméritos*, y hasta por tres años para los denominados *Creadores Artísticos*, las becas fueron otorgadas y ciertamente demandadas por las comunidades artísticas que, hasta ese entonces, no habían sido objeto de una permanente subvención por parte del estado. Una versión posterior, pero también de gran resonancia y ajeno al SNCA, fue el denominado programa para *Jóvenes Creadores*, que en lo general, también otorga estímulos económicos a creadores de música con un límite que ha fluctuado entre los 31 y 33 años de edad.

Como mencioné anteriormente, estas erogaciones despertaron muchas inquietudes en la prensa escrita y en otros ámbitos de la política nacional, particularmente entre los partidos políticos de oposición, sobre el propósito de esta nueva forma de subvención de la creación artística nacional y sobre todo de los subsidios planteados como vitalicios. Las sospechas de corrupción al interior del sistema eran la preocupación principal. Fundamentalmente, la alarma surgió por las posibilidades que este otorgamiento tenía de inhibir la crítica proveniente de artistas reconocidos. Al respecto, escribiría el reconocido compositor Dr. Julio Estrada:

*El producto más visible del sistema de la cultura —CONACULTA, FONCA y el SNC— ha sido el fracaso vital de la creación artística y literaria. Ello da perfecto sentido a la noción de "vitalicio": no evolucionar. Al pretender instaurar un sistema tan vitalicio como el régimen, las becas vitalicias constituyen una forma de gobierno subrepticio de la cultura y de las artes. La consigna es obvia: prolongar ad aeternum al protegido es prolongarse momentáneamente. La categoría de becario vitalicio es ridícula cuando se otorga, no a ancianos que han hecho una obra notable, sino a gente de dudosa calidad artística y en edad productiva.<sup>73</sup>*

---

<sup>73</sup> <http://www.julioestrada.net>

La creación de órganos colegiados que pudieran incidir sobre los resultados de los beneficiarios pretendió disipar con cierta rapidez las incertidumbres. Sin embargo, existen todavía dudas razonables sobre la designación de las comisiones de selección y vocales que destinan los otorgamientos.

Las becas para *Jóvenes Creadores*, vivieron también el mismo proceso pero con menos profundidad. Más adelante, en el capítulo III, se dará cuenta específica del número de beneficiados por el sistema desde principios de la década de los noventa hasta la fecha. No obstante, debemos hacer antes algunas observaciones sobre los efectos más destacados de propiciar esta subvención directa y sobre los riesgos inherentes.

Para la comunidad artística de la ciudad de México, la creación del *Sistema Nacional de Creadores de Arte* fue un evento de enorme trascendencia. El sistema garantizaba, como no se había hecho nunca, un respaldo a la vida académica y profesional en el campo de las artes y una posibilidad real de invertir tiempo y esfuerzo en las labores de creación artística. Sin embargo, los problemas surgieron desde muy temprano.

En primer término, las desconfianzas de un otorgamiento discrecional de los subsidios a los creadores no se superó del todo a pesar de que se hacía público el nombre de quienes integraban los jurados y órganos colegiados en cuyo juicio recaía la responsabilidad de la elección de los beneficiarios y el nombre de los favorecidos.

Por ejemplo, según se muestra en la página de Internet del FONCA<sup>74</sup>, referente a los años de 2002 y 2004 en la categoría de *Creadores Artísticos*, existe el caso de un miembro de la *Comisión de Selección* en el área de composición, que otorga el reconocimiento a un específico compositor, mismo que dos años más tarde y ahora en calidad de *Comisión de Selección*, le concede el patrocinio a su benefactor. Casos como este han abierto un amplio margen de desconfianza, en la opinión pública y en las comunidades artísticas involucradas, sobre la forma de designar tanto a los jurados como a los beneficiarios.

---

<sup>74</sup> Véase: <http://fonca.conaculta.gob.mx/ligas/beneficiarios/beneficiarios.html>. Página consultada en diciembre de 2006.



## 2. La política cultural del estado vinculada al fomento a la creación de MATBA contemporánea local en 1994

Un problema más complejo y no previsto en la agenda del gobierno federal sería la crisis económica de principios de 1995. El crecimiento anual real del PIB según cita Ernesto Piedras, a propósito de su estudio sobre las industrias protegidas por el derecho de autor; derivadas del examen económico hecho por Banamex Citigroup<sup>75</sup>, se puede observar que de 1990 a 1994 el PIB se mantuvo en una media del 4%. En el año de 95, este indicador sufre un descenso hasta llegar a -6% para recuperarse al 4.5% como promedio hasta el año 2000. Finalmente el crecimiento se mantendrá en el orden del 1 o 1.5% en el gobierno del Presidente Vicente Fox.

La suspensión de las becas para *Creadores Artísticos* y *Jóvenes Creadores* en el año de 1995 hacía crecer el malestar de una comunidad que se había habituado rápidamente a la subvención estatal. Ciertamente la suspensión de los estímulos no se mantuvo por mucho tiempo, como se llegó a pensar en ese momento. A pesar de ello, la modalidad de *Creadores Artísticos* si padeció de mucho más años de interrupción.

Salta a la vista un dato fundamental. El número de beneficiarios no ha superado las marcas establecidas en los años de 1993 y 94<sup>76</sup> para ambas modalidades de subvención.

### c) La generación de audiencias

Cuando hablamos de la industria de la música a nivel internacional por lo general se acude a los marcos establecidos en la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (WIPO)<sup>77</sup>; —siglas en inglés de la World Intellectual Property Organization—, que incorporan en sus criterios el *Catálogo Mexicano de Actividades Económicas*; modificado en la *Clasificación Mexicana de Actividades y Productos* de 1981 y el *Sistema de*

<sup>75</sup> Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura?...* op. cit. p. 63.

<sup>76</sup> El análisis de las cifras de beneficiarios en el ámbito de la composición musical se ofrecen en su totalidad en el capítulo III, subíndice 3.

<sup>77</sup> Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura?...* op. cit. p. 50.

## II. Escenarios para el ejercicio musical contemporáneo en los gobiernos de Salinas y Fox (1994-2005)

---

*Clasificación Industrial de América del Norte (SCIAN) de 1999*<sup>78</sup>. Este último, incluye, según nos refiere Piedras, *cientos de nuevas industrias de tecnologías emergentes*<sup>79</sup>.

En este marco se describe la cadena de valor de la industria de la música. A saber: Fase creativa, de inversión, de producción y comunicación pública. Se acepte o no el criterio antes descrito, es claro que, a pesar de los impulsos a la creación artística del gobierno de Salinas, el proceso productivo de la MATBA contemporánea local por lo general termina, o más bien se suspende, en la fase creativa de la cadena productiva. A pesar de que la fase de inversión incluye contar con recintos, instrumentos, equipos y servicios para la presentación, también incorpora la participación de las compañías disqueras y de los estudios de grabación. Estos dos últimos elementos raramente se agregan a la cadena productiva de la MATBA contemporánea local. Dicho de otra forma, las compañías disqueras muestran un interés ciertamente discreto cuando se trata de MATBA y más, cuando se habla de ejercicios musicales contemporáneos, ya sean estos internacionales o locales.

Mucho del desinterés de las disqueras tiene que ver con que la MATBA en su modalidad de canónica o contemporánea en México, no tiene una demanda como la de los países de la Europa Central. Lo anterior, nos lleva a plantear el problema de la educación.

Presenta un gran interés sociológico el problema en tanto el sexenio del presidente Salinas invertía una buena parte de los ingresos por la venta de las paraestatales en la fase creativa del proceso productivo de las artes. Esto es, se impulsaba la producción y divulgación de la música pero no su reactivación al interior del sistema escolarizado obligatorio. Se olvida de fomentar el crecimiento de las audiencias. Es claro que la generación de escuchas para la MATBA está vinculada, aunque fuera de manera tangencial, con la existencia de una formación musical en los planes de estudio del sistema público de educación del país.

Se ha discutido muchas veces sobre el papel que juega la formación musical en el sistema público de educación y muchas veces se infiere una relación que no se ha explicitado en

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 89.

## 2. La política cultural del estado vinculada al fomento a la creación de MATBA contemporánea local en 1994

---

estudios formales<sup>80</sup>. Como dije al principio de este trabajo, no es posible abarcar el estudio de los efectos de la desaparición o modificación de los planes de estudio referentes a la educación musical en el nivel primaria y secundaria de las escuelas oficiales a finales de la década de los ochenta y mediados de los noventa ni es el objetivo de este trabajo. Sin embargo, es preciso detenerse a examinar por lo menos algunos aspectos generales del problema.

Numerosas veces se ha expresado, por lo menos al interior de las comunidades académicas en las escuelas profesionales de música, la idea de que la formación musical en el sistema público de educación ofrecía al estudiante la adquisición de un código musical propio de la MATBA canónica y algunas veces de la contemporánea. No obstante lo anterior, en mi experiencia como académico, he podido constatar que el programa de estudios del nivel secundaria, cuando más, implantaba por connotación la creencia de que la MATBA era la música más acabada, privilegiada, sofisticada, en una palabra, mejor que cualquier otra práctica musical de origen popular. Ciertamente, también podía producir una cierta repulsión, pero estos eran efectos colaterales no planeados y que podían ser fácilmente adjudicados a la impericia del docente.

En todo caso, el resultado no era despreciable tratándose de la consolidación de audiencias. Al contrario de lo que se cree, el programa de educación musical oficial, contenía los suficientes elementos para garantizar, aun en el peor de los casos, un mínimo de solemnidad y reverencia a la práctica de la MATBA. Se trataba de la inserción de valores en grandes núcleos de población que serían después, según se ascendiera en la escala jerárquica social y en el nivel de escolaridad, potenciales audiencias. Sin embargo, con su modificación, lo que es posible observar es una ausencia cada vez más notable de públicos en las presentaciones de MATBA contemporánea.

Por lo general, y esto lo puede confirmar cualquiera que asista con regularidad a los conciertos, el público se integra, en su gran mayoría, con los familiares directos del compositor y algunos de los intérpretes. Personalmente he podido constatar, en un concierto

---

<sup>80</sup> Existe una discreta investigación sobre su exclusión de los planes de estudio a nivel primaria en: Palacios, Lourdes, *Arte: asignatura pendiente. Un acercamiento a la educación artística en primaria*, Ed. UACM, México, 2005.

## II. Escenarios para el ejercicio musical contemporáneo en los gobiernos de Salinas y Fox (1994-2005)

---

de MATBA contemporánea del *Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”*, la asistencia de 120 personas, una cifra nada despreciable en las presentaciones regulares. Sin embargo, había en escena 74 músicos sin contar con un coro de niños de veinte elementos. Esto es, un promedio, de 2 personas por cada intérprete. Se ha querido centrar el problema sobre la difusión de los eventos. No obstante lo anterior, me parece que es indispensable plantear la discusión desde una perspectiva sociológica multidimensional que incluya en la discusión los aspectos referentes a la formación musical temprana al interior del sistema de educación público en México.

Sin duda, la exploración de la orientación educativa no es una tarea fácil y requiere de recursos y grandes equipos de investigación. Es una investigación todavía detenida que demanda, fundamentalmente del gobierno federal, un compromiso serio en el afán de conocer y evaluar los alcances que han tenido las modificaciones estructurales hechas a los planes de estudio del sistema de educación público en nuestro país.

Es necesario indagar sobre el devastado sistema público de educación en México para entender sus repercusiones sobre los consumos culturales masivos y especializados. Para evaluar, no sólo en el ámbito cultural sino fundamentalmente en el social, los efectos de la posesión o carencia del *capital escolar*. Para comprender las reglas del complejo sistema de inclusión o exclusión en el campo del arte.

### *3. Contexto socio-político en el que se inserta el proyecto cultural del gobierno foxista en 2005*

#### *a) Condiciones generales en las que se inserta la política cultural del gobierno federal*

Después de la euforia, que el cambio de mando en el poder ejecutivo había despertado en muchos mexicanos a partir del triunfo del candidato panista Vicente Fox Quezada a la Presidencia de la República en el año 2000, las expectativas acerca de la permuta en el Poder Ejecutivo y de las posibilidades que algunos vislumbraban fueron tomando su verdadera dimensión en los meses y años subsecuentes.

El presidente Fox carecía claramente de experiencia en el manejo político de un cargo de la magnitud que supone la conducción del país. No obstante sus esfuerzos y la de sus asesores, muchos serían los tropiezos que enfrentaría en su intento de integrar un equipo de trabajo que pudiera desafiar los problemas generados por el relevo de un partido político diferente al PRI y la construcción de un Plan Nacional de Desarrollo que ofreciera un enfoque distinto al tradicional encuadre priísta en la conducción de los asuntos públicos.

A pesar de que el país se encontraba en relativa calma y sin evidentes quiebres económicos como los que acompañaron a su antecesor —Ernesto Zedillo— en el primer año de su mandato, las condiciones económicas no auguraban una salida fácil a la pérdida de empleos y a la generalizada condición de pobreza de por lo menos el 40% de la población. Sin embargo, también en su primer año, la Presidencia de la República, tuvo que afrontar un serio decremento del PIB. Del año 2000 al 2001, hubo un descenso real del PIB de casi seis puntos porcentuales, lo que significó pasar de un poco más del 6.2% de crecimiento anual a 0.4%.<sup>81</sup>

Ha habido serios debates sobre la acentuación o disminución de la pobreza en el período presidencial de Vicente Fox. Finalmente, el vertiginoso descrédito del Poder Ejecutivo y la

---

<sup>81</sup> Piedras, Ernesto. *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica...* op. cit. p. 63. Cifras reflejadas en la gráfica 3.1 y sustentadas en la fuente Banamex Citigroup, *Examen de la situación económica de México*, Estudios Económicos y Sociales, enero 2004.

## II. Escenarios para el ejercicio musical contemporáneo en los gobiernos de Salinas y Fox (1994-2005)

adelantada campaña presidencial, presagiaban una lucha electoral en términos de un discurso extremo que resaltaría los tropiezos y restaría importancia a los éxitos del nuevo partido en el poder. Consecuentemente, muchos de los macro indicadores de la economía y del desarrollo social fueron claramente maquillados para disminuir el impacto social que pudieran tener en este contexto. Por esta razón, es necesario acudir a otras cifras que si bien, no son absolutas, si reflejan con claridad las condiciones en que fueron desarrollándose algunos programas de bienestar social.

Por lo dicho, he creído conveniente concentrar la observación en tres importantes guías de gasto social y de modificación del empleo en el último año del mandato del presidente Ernesto Zedillo y su contraste con los primeros tres años de la conducción foxista, según cifras del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

Así las cosas, el primer cuadro que salta a la vista, según la memoria estadística 2004 del propio instituto, sería el que corresponde al número de derechohabientes. Esto es, las cifras totales de quienes, en el país, erogaron cuotas al IMSS por contratación.

**Cuadro II. 3. 1**<sup>82</sup>

INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL Memoria Estadística 2004 Cuadro II.3 en la versión de origen				
<b>ESTRUCTURA DE LA POBLACIÓN DERECHOHABIENTE. 1997-2004</b>				
Año	Totales			
	POBLACIÓN DERECHOHABIENTE	ASEGURADOS	FAMILIARES DE ASEGURADOS	PENSIONADOS Y FAMILIARES
1997	39 461 964	12 713 824	23 612 928	3 135 212
1998	41 941 674	13 611 183	25 095 010	3 235 481
1999	44 557 157	14 559 729	26 648 612	3 348 816
2000	46 533 924	15 240 131	27 821 749	3 472 044
2001	45 872 403	15 130 640	27 098 612	3 643 151
2002	46 198 689	15 516 699	26 886 748	3 795 242
2003	41 850 888	15 749 567	22 127 244	3 974 077
2004	42 993 343	16 288 232	22 589 625	4 115 486

Fuente: Coordinación de Afiliación al Régimen Obligatorio. Coordinación de Prestaciones Económicas.

<sup>82</sup> Instituto Mexicano del Seguro Social, *Memoria Estadística 2004*, México, marzo de 2005. Toda la información se extrae de los cuadros que el propio documento contiene y se reúnen la información pertinente en los que aquí se exponen.

### 3. Contexto socio-político en el que se inserta el proyecto cultural del gobierno foxista en 2005

Según podemos observar, la población derechohabiente adscrita al IMSS sufrió un decremento del 7.6% del período comprendido entre los años de 2000 al 2004. A pesar de que el número de asegurados se incremento en un poco más de un millón, el número de familiares asegurados se estancó en los 27 millones y decreció significativamente a partir del 2002 hasta llegar, en el 2004, a 22 millones y medio de asegurados. Es decir, 4 millones y medio menos de familiares asegurados.

Otra información pertinente que se rescata de esta memoria estadística, es la que se refiere al número de plazas ocupadas en el propio instituto en los períodos antes descritos.

**Cuadro II. 3. 2**

INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL										
Memoria Estadística 2004										
Cuadro XII.1 en la versión de origen										
PLAZAS OCUPADAS. 1995-2004										
	1995	1996	1997	1998	1999	2 000	2001	2002	2003	2004
TOTAL	347 961	347 382	350 329	356 623	355 705	359 878	358 203	350 495	351 122	349 622

Fuente: Coordinación de Personal. División de Previsión y Control del Gasto de Personal

Según se aprecia, del año 2000 al 2004, existe una reducción del número de plazas ocupadas en el instituto de 2.85%. Esto es, una pérdida de 10,256 empleos en una de las más importantes instituciones de seguridad social del país, en un período de cuatro años.

Para contener la crisis financiera del IMSS, fundamentalmente generada por la disminución de cuotas de sus asegurados en el marco de la inserción de las afores al régimen de pensiones, el Instituto se vio obligado a reducir el gasto en el área de contrataciones. Esto significó el despido de personal, fundamentalmente de confianza, que admitía la reubicación o liquidación directa del trabajador sin la intervención del sindicato.

En tanto el IMSS es una institución que dedica una buena parte de su infraestructura a proporcionar servicios de salud, es necesario hacer una revisión de las unidades médicas en servicio.

## II. Escenarios para el ejercicio musical contemporáneo en los gobiernos de Salinas y Fox (1994-2005)

En el siguiente cuadro, se muestra una relación de los distintos tipos de unidades médicas en servicio, según han sido clasificadas por el IMSS.

**Cuadro II. 3. 3**

INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL										
Memoria Estadística 2004										
Cuadro XII.7 en la versión de origen										
<b>UNIDADES MEDICAS EN SERVICIO, SEGURIDAD SOCIAL. 1995-2004</b>										
TIPO DE UNIDAD	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
TOTAL	1 748	1 752	1 755	1 775	1 780	1 784	1 769	1 771	1 768	1 768
3er. Nivel	41	41	41	41	40	40	40	40	40	41
2do. Nivel	225	215	215	216	217	217	219	222	223	223
1er. Nivel	1 482	1 496	1 499	1 518	1 523	1 527	1 510	1 509	1 505	1 507
Nota: 1) A partir de 1987 se implantó la Nueva Clasificación de Unidades Médicas.										
2) A partir de 2002 se incorporan al segundo nivel las Unidades Medicas de Atención Ambulatoria.										
Fuente: Dirección de Prestaciones Médicas.										

Como podemos ver, el número de unidades médicas decreció en un 0.89% en los años arriba citados. Esto es 16 unidades médicas menos que en el año 2000, a pesar de que, como lo señala la nota número dos, al pie del cuadro, a partir del año 2000 se incorporan al segundo nivel las *Unidades Médicas de Atención Ambulatoria*.

Estos tres ejemplos dan una clara muestra del estancamiento del empleo y de algunos de los servicios asistenciales más elementales. En el ámbito de la cultura las cosas no serían muy distintas.

Una de las primeras sorpresas que se llevaron las comunidades académicas y los grupos sociales vinculados al quehacer cultural en México fue que el *Plan Nacional de Desarrollo 2001-2006*, en su propuesta original remitida al Congreso de la Unión, no contenía un rubro referente a la cultura. Esto es, había una omisión de la política que el gobierno federal pretendía aplicar en el ramo.

A pesar de que la ausencia se enmendó poco tiempo después, era claro que el rubro de la cultura no era un programa prioritario del gobierno y sí, por el contrario, un inconveniente proyecto gubernamental que exigía ciertas erogaciones.



Mucho antes de la presentación del *Programa Nacional de Cultura 2001-2006* (PNC), por la recién nombrada directora del CONACULTA; Sari Bermúdez, el ambiente entre la comunidad intelectual mexicana estaba en plena efervescencia. De las medidas más controversiales adoptadas por el Ejecutivo Federal en materia de cultura, se hallaba la destinada a gravar con el IVA a la industria editorial.

La disposición gubernamental había despertado la animadversión de grupos ligados al quehacer literario, pero también, de buena parte de la comunidad intelectual y académica de la ciudad de México. El escritor Carlos Fuentes y otros destacados literatos mexicanos habían rechazado la medida y protestado con notoria firmeza ante lo que se consideró un franco retroceso en la tarea de rescatar el nivel de educación en México, seriamente deteriorado en el sexenio del presidente Zedillo. Carlos Fuentes fue el encargado de expresar la inconformidad en la propia presentación del PNC, con la ya célebre frase:

*"El libro es la mercancía, pero trasciende el mercado; el libro es símbolo, es esperanza, es belleza, es experiencia; el libro requiere protección e impulso, no gravamen; el libro rechaza el innecesario lastre del IVA."*<sup>83</sup>

Es en la asignación de recursos al ramo, sin embargo, en donde puede verse con claridad la dimensión real de la política cultural del gobierno federal.

En la instalación de la quincuagésima novena legislatura de la Cámara de Diputados, la recién instalada diputada Marbella Casanova del grupo parlamentario perredista, en entrevista concedida a Mónica Mateos-Vega de la *Jornada*, hacía una reflexión sobre el presupuesto asignado al rubro de la cultura en México y sobre la posición que adoptaría en su trabajo legislativo. Al respecto dijo:

*...los indicadores internacionales recomiendan a los gobiernos asignar 1 por ciento del producto interno bruto a la cultura. En México se otorga a ese sector sólo 0.08 por ciento, "una miseria" que hace patente el desdén del gobierno*

---

<sup>83</sup> *La Jornada*, 23 de Agosto, Cultura, México, 2001.

## II. Escenarios para el ejercicio musical contemporáneo en los gobiernos de Salinas y Fox (1994-2005)

---

*federal por las cuestiones culturales... es factible elevar el presupuesto federal para la cultura y que se deje de concebir a ésta como una carga social.<sup>84</sup>*

En esa misma entrevista, El legislador Inti Muñoz del mismo partido, hacía la siguiente observación:

*"En México, el miserable presupuesto que se destina a la cultura es una ofensa, y muestra a un gobierno federal que adolece de un proyecto en materia de cultura"*

Un año después, el periodista Arturo García Hernández, también de *La Jornada*, exponía en su columna un documento denominado "Diagnóstico sobre los recursos para la cultura", elaborado por el grupo parlamentario del PRD en la cámara de diputados, en donde se exponía, según la investigación de Héctor Castañeda Coria, Arturo I. Aucedo y Ricardo Bautista, un cuadro comparativo sobre el presupuesto asignado a la cultura en el periodo presidencial de Vicente Fox. Al respecto, García Hernández describe los porcentajes contenidos en el gráfico de la siguiente manera:

*Sobre este punto, indica que en 2000, año en que Vicente Fox asumió la Presidencia, el presupuesto asignado a la cultura sufrió una pérdida en términos reales de 4 por ciento; en 2001 aumentó 1.2 por ciento; en 2002, el aumento fue de 2.4, pero en 2003 sufrió una pérdida de 3.3 por ciento.<sup>85</sup>*

Para el 2004, el déficit acumulado alcanzaba 3.7% menos que en el año 2000. Es así como el PND y el presupuesto que se desprende de su operación, concebían la actividad cultural.

### *b) El Programa Nacional de Cultura 2001-2006 y la nueva política cultural*

Por lo ya descrito, se imponía una lectura entre líneas del Programa Nacional de Cultura (PNC). Era obvio que el decremento presupuestal había afectado los proyectos del FONCA y del CONACULTA. En su presentación, Bermúdez hacía énfasis en la consulta ciudadana, proyecto del que, se indicó, se desprende el PNC, y de los objetivos que se esperaba alcanzar. Ahí se decía que el programa se centraba en cinco puntos, a saber: respeto a la

---

<sup>84</sup> *La Jornada*, 09 de Octubre, Cultura, México, 2003

<sup>85</sup> *La Jornada*, 08 de Julio, Cultura, México, 2004.

libertad de expresión, afirmación de la diversidad cultural, igualdad de oportunidades para servicios y bienes culturales, la llamada *ciudadanización* y la descentralización.<sup>86</sup>

Ya en el programa en sí, los ejes rectores de la política cultural se contenían en cuatro puntos: 1) Fortalecer los esquemas de información y evaluación, 2) mejorar los procesos de selección y evaluación, 3) diseñar y emitir nuevas convocatorias y 4) desarrollar nuevas fuentes de financiamiento y adecuar la estructura legal<sup>87</sup>. Este último punto sería casi desde el principio, el verdadero eje rector del proyecto.

Como se describe arriba, el gobierno ya contemplaba una cierta desregulación fiscal de la industria editorial, pero también de otros sectores asociados con las industrias culturales que, según el gobierno federal, gozaban de paraísos fiscales en México.

Los objetivos del PNC se describen de la siguiente manera:

1. Desarrollar el potencial que tiene el FONCA como un instrumento de Estado para apoyar el trabajo profesional de artistas y creadores culturales de calidad.
2. Alentar la profesionalización de los artistas y creadores culturales y privilegiar el apoyo a la producción artística de calidad.
3. Activar la creación de oportunidades de participación y promover el acceso equitativo a ellas.
4. Procurar que el quehacer de los artistas y creadores culturales apoyados por el FONCA sea conocido por la sociedad.
5. Animar el desarrollo profesional de los artistas y creadores culturales de calidad en el ámbito internacional y vincular proyectos artísticos nacionales con los de otros países y regiones.
6. Gestionar la obtención de recursos financieros y la apertura de nuevas fuentes de financiamiento para impulsar el desarrollo cultural del país.
7. Aumentar la importancia de la participación del sector cultural en la vida económica nacional.<sup>88</sup>

Uno de los objetivos, que realmente tuvo un efecto considerable, fue el que se describe en el punto número tres. A lo largo del presente sexenio ha sido notoria la participación de creadores culturales provenientes de diferentes estados de la República.

---

<sup>86</sup> *La Jornada*, 23 de Agosto de 2001... op. cit.

<sup>87</sup> [www.conaculta.gob.mx/programa/p\\_fonca/](http://www.conaculta.gob.mx/programa/p_fonca/), Página de internet en que se expone el PNC 2001-2006.

<sup>88</sup> *Ibid.*, Se describe, en esta página, los objetivos del PNC. Sin embargo, se desvanece la medida referente a las formas de financiamiento contemplada en el punto seis.

En las líneas de acción, se describe en un apartado especial, la diversificación del esquema financiero del FONCA en los siguientes rubros.

1. Proponer un marco legal y administrativo que confiera al FONCA la flexibilidad necesaria para recibir recursos de fuentes alternativas de financiamiento.
2. Desarrollar esquemas de patrocinio conjunto con instituciones públicas y privadas.
3. Establecer mecanismos de coproducción en proyectos que participen en esquemas de mercado, para contar con nuevas fuentes de recapitalización para el Fonca.
4. Diseñar un programa de estímulos financieros o préstamos de capital semilla para industrias culturales.
5. Desarrollar una metodología de administración de proyectos culturales. o Diversificar las fuentes de financiamiento.<sup>89</sup>

Un elemento a destacar ha sido la participación del sector privado en los programas del FONCA. No obstante no se describe así, los puntos seis y siete de los objetivos se encaminan a este fin. Más aún, en las líneas de acción, en su apartado número tres, se detalla con claridad este esquema. Al respecto, el "Diagnóstico sobre los recursos para la cultura", citado anteriormente, hace un balance de la participación privada.

*Así, la participación privada en 2001 representó 1.25 por ciento del total de recursos destinados a la cultura; "pero en 2002 la participación de los particulares significó 7.54 por ciento"*<sup>90</sup>

Algún tiempo más habrá de transcurrir para que conozcamos a fondo las consecuencias de la diversificación del esquema financiero y las modificaciones al marco legal y administrativo del FONCA. Sin embargo, lo que marcó claramente la línea a seguir en el ámbito cultural fueron los intentos de desregulación fiscal, la implantación de los esquemas de autofinanciamiento y el decremento diferido del presupuesto federal asignado al rubro cultural.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *La Jornada*, 08 de Julio de 2004, op. cit.

### **III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005**

#### ***1. Condiciones generales de la industria discográfica en México de 1994 a 2005***

Antes de comenzar, debo señalar que no pretendo en este trabajo hacer una investigación sobre las industrias culturales en México. Asunto que si bien es merecedor de una exploración exclusiva, es por muchas razones, imposible realizarlo aquí. Sin embargo, es necesario explicitar por lo menos algunos escenarios de su desarrollo en México, de los avances en los últimos años y de sus principales problemas. También, es imperativo revisar las cifras que la industria discográfica hace públicas sobre su aportación al desarrollo económico del país y los problemas que actualmente enfrenta con la producción de bienes y servicios informales e ilegales que en esta rama de especialización son particularmente evidentes.

Sería deseable también examinar algunos aspectos concernientes a la terminología que utilizamos para incorporar la noción del derecho de autor o cuando significamos las formas generales de la piratería así como de las nuevas orientaciones del marco jurídico de la industria discográfica internacional. Por último, se hace una breve reseña de las pequeñas y medianas disqueras que proporcionan una alternativa de edición a la MATBA de origen nacional.

Hasta hace poco tiempo, el tema de las industrias culturales en México despertaba poco interés y la bibliografía especializada al respecto era casi nula. La mayoría de los estudios carecían de profundidad y no tenían los alcances necesarios como para dar una idea general de su posición en el contexto de las industrias culturales en México. A pesar de lo relevante que resultaba el fenómeno de la piratería a principios de los años ochenta y en toda la década de los noventa, no se habían realizado estudios del fenómeno. Mucho menos se trataban los asuntos concernientes al estudio de los consumos culturales especializados.

En este contexto, trabajos como el de Néstor García Canclini, sobre el II Festival de la Ciudad de México de 1991<sup>91</sup> resultaban ser una excepción. Hoy día, sabemos mucho más acerca del comportamiento de la industria discográfica pero diferenciamos aún muy poco del pasado inmediato. La mayoría de los títulos sobre industrias culturales, consumos y prácticas culturales en México se han editado en los primeros años del presente siglo.

Es por lo anterior que muchos de los estudios, referentes a la última década del siglo XX, son extremadamente parciales. No obstante lo dicho, algunos datos difundidos por la Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas (Amprofon), la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) y la Sociedad General de Escritores de México (Sogem), resultan reveladores.

Actualmente contamos con diferentes memorias e investigaciones sobre las industrias, prácticas y consumos culturales en México. Siguen siendo pocos, pero ya muestran cierta consistencia en la elaboración de su metodología y, sobre todo, parecen haber sido lo suficientemente exitosos como para demandar su actualización y diversificación permanentes.

Una de las publicaciones más sugerentes al respecto, es la realizada por el economista Ernesto Piedras<sup>92</sup>. En su trabajo se describe la contribución económica desagregada de las industrias culturales, por ramas de especialización, al producto interno bruto del país en el 2003. Además, se da seguimiento a muchos indicadores con el propósito de visualizar posibles dimensiones y viables desarrollos de investigación.

Otro título de gran relevancia para la investigación cultural en México, es el encargado por el CONACULTA a la UNAM, a propósito de las prácticas y consumos culturales a nivel nacional. Este esfuerzo, encomendado a la Unidad de Estudios Sobre la Opinión del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM en el año de 2003<sup>93</sup>, ofrece una

---

<sup>91</sup> García, Canclini, Néstor, *Públicos de arte y...* op. cit.

<sup>92</sup> Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor...* op. cit., obra que ha llamado la atención de sociólogos y antropólogos en México.

<sup>93</sup> CONACULTA, *Encuesta nacional de prácticas y consumos culturales*, CONACULTA, Flores D., Julia I., Coord., México, 2004.

perspectiva nacional de práctica y consumos culturales por ramas de especialización, sectores sociales y zonas geográficas del país. Otros textos afines resultan ciertamente confusos y, aunque aportan cifras, no dan a conocer sus fuentes o son relatorías de ponencias que carecen de información suficiente sobre las fuentes utilizadas y la metodología aplicada para su obtención.

Por todo lo dicho, esta presentación se concentrará fundamentalmente en los trabajos de Piedras y en la *Encuesta Nacional de Prácticas y Consumos Culturales* del CONACULTA, por su puesto, sin descuidar la información que tiene su origen en otras fuentes.

Al hablar de la industria discográfica en México, Víctor Hugo Rascón Banda, presidente de la Sogem, nos dice:

*En México este mercado musical tiene el segundo lugar de América Latina con ventas de 68 y medio millones de copias o ejemplares de discos, que representan 472 millones de dólares, cifra menor a los 673 millones de 1994, fecha desde la cual no se ha recuperado todavía esas ventas.*<sup>94</sup>

Como se ha explicitado en varias oportunidades en este trabajo, el año de 1994 ha sido de los más fructíferos en el desarrollo de las industrias culturales en México y sin duda también de las actividades culturales y artísticas patrocinados por el gobierno federal. Sin embargo la pérdida de casi 200 millones de dólares en 10 años es una cifra a tomar en cuenta cuando se habla de la industria discográfica en nuestro país.

Al respecto, y en relación con las contribuciones de las industrias culturales al PIB, Ernesto Piedras nos dice:

*De la contribución de 6.7% al PIB de nuestro país, la música aporta 2.6 puntos porcentuales, prácticamente el doble de la aportación de las*

---

<sup>94</sup> Rascón B., Víctor H., «Legislación y políticas en las industrias culturales de Latinoamérica», en *Industrias culturales y desarrollo sustentable*, Eds., CONACULTA, Secretaría de Relaciones Exteriores. México y Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, México, 2004, p. 236.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

*industrias que le siguen en importancia, como el cine y la editorial (1.4% y 1.3%, respectivamente)*<sup>95</sup>

Estos porcentajes describen el comportamiento económico de la industria fonográfica respecto al año de 2003 y en relación con las contribuciones directas de la industria base, como la llama Ernesto Piedras. La suma de las aportaciones de todas las categorías que el autor vislumbra enlazadas a la industria base, esto es: industrias interdependientes, parcialmente relacionadas, no dedicadas y de la economía ilegal e informal, alcanzarían el 3.5% del PIB.

En este caso, la *economía sombra*<sup>96</sup> que acompaña a la industria base es tal, que las aportaciones al PIB han ido descendiendo en los últimos cinco años de manera relevante. La industria discográfica en México ha vivido una crisis financiera de enorme magnitud y superior a los infortunios que cualquier otra de las industrias protegidas por el derecho de autor hubiera podido sufrir. Sin duda, este trance debe reflejarse también en el proceso productivo de la MATBA. Según refiere Piedras, las ventas de música grabada han pasado de un poco más de 6000 millones de pesos en el año 2000, a 3500 en el 2003. Un descenso del 41% en tres años<sup>97</sup>.

Según refería Víctor H. Rascón B., se calculaba que de cada 10 discos vendidos en México, seis eran piratas<sup>98</sup>. Este indicador es nuevamente examinado por Piedras en una investigación más minuciosa. El nos dice que el 68% de los discos que circulan en México son piratas y exclusivamente el 32% corresponde a piezas originales<sup>99</sup>. La cifra se incrementa notoriamente a favor de los piratas.

Esta información se confirma en la Encuesta Nacional de Prácticas y Consumos Culturales del CONACULTA. A la pregunta ¿dónde acostumbra comprar música?, el 70.3% de los

---

<sup>95</sup> Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura?...* Op. Cit., p. 85. Se refiere en esta observación a la participación de la industria base, interdependiente, parcialmente dedicada, no dedicada y economía sombra. Esta última incluye a la industria informal e ilegal.

<sup>96</sup> *Ibid.*, Se refiere al término asumido por el autor y acuñado, según sus fuentes, por Matthew Fleming en *The Shadow Economy*. La noción concentra las actividades de la economía informal y la industria ilegal.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 92 y 103. Según cifras de Amprofon.

<sup>98</sup> Rascón B., Víctor H., «Legislación y políticas en las industrias culturales de Latinoamérica», Op. Cit., p. 238.

<sup>99</sup> Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura?...* Op. Cit., p. 103



encuestados responde tianguis/vendedor ambulante<sup>100</sup>. Así las cosas, podemos afirmar sin ninguna duda que cuando menos el 70% del consumo de música grabada en México está en manos del subsector de la economía informal y de la industria ilegal. Según las distintas fuentes consultadas, de cada diez discos vendidos, siete son manufacturados al amparo de la *economía sombra*.

El declive de la industria de la música en México en los últimos 10 años ha sido muy pronunciado y ni el más optimista de los investigadores puede creer en un repunte del ramo. La piratería informática y las nuevas tecnologías de reproducción audiovisual, especialmente la aparición del formato Mp3<sup>101</sup>, son tan comunes y de tan fácil adquisición que la industria del fonograma no ha podido adaptarse con rapidez a las nuevas condiciones del mercado. A pesar del combate a la piratería y del esfuerzo por bajar el precio del disco compacto, las disqueras reportan en los últimos años número rojos.

La compatibilidad que proporcionó el sistema Mp3 ha permitido agilizar la transferencia, el tiempo de grabación, y sobre todo, la compactación de archivos de audio que permiten almacenar cantidades inimaginables de música en espacios muy reducidos, por cierto, sin pérdidas de registros audíbles al oído humano, por lo menos en el rango que va del original hasta una decimoquinta réplica en grabación al espejo o hasta una tercera reproducción en archivos compactados.

Pero hay más todavía. Según Piedras y como resultado de lo anterior:

*...el número de tiendas de música ha caído 50% en los últimos cinco años, menos de 1000 en todo México. Las ediciones de discos han bajado 30% y la industria ha despedido a un tercio de sus empleados.*<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> CONACULTA, *Encuesta nacional de prácticas y consumos culturales...* Op. Cit., p. 123. La cifra hace referencia sobre el total de encuestados que dice escuchar música grabada que fue del 78.9% en este ejercicio sobre preferencias de consumo cultural.

<sup>101</sup> El formato Mp3 proporciona un margen más amplio de compatibilidad en el intercambio de archivos audiovisuales y un ahorro considerable en tiempo de grabación y en espacio de almacenamiento en los ambientes informáticos.

<sup>102</sup> Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura?...* op. cit., p. 103. Según refiere, las cifras fueron obtenidas de IFPI, *The recording industry commercial piracy report*, London, julio 2003.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

En este estado, la situación de la industria discográfica en México dedicada a la producción de discos de MATBA debe ser crítica. Según se describe en la encuesta sobre hábitos de consumo del CONACULTA, del 78.9% que manifiesta escuchar música grabada, únicamente el 12.6% acepta una preferencia por la música Clásica<sup>103</sup>. Si a esta cifra se le añade el porcentaje de piratería que le corresponde según se ha descrito, circularía un total de 3.8% de discos originales de MATBA.

Por supuesto, el porcentaje de piratería que encontramos en los distintos géneros de música debe cambiar según se establece la demanda en el mercado nacional, y esta desagregación no se expone en la encuesta reseñada.<sup>104</sup> Al respecto, limitadamente podemos decir que el porcentaje de piratería en la MATBA debe ser diferente al que se da, por ejemplo, en el género de la balada romántica/pop, que se cita en la encuesta del CONACULTA. No es lo mismo solicitar un disco de Luis Miguel al vendedor ambulante que los *Cuartetos de cuerdas* de Bela Bártok. Pero tampoco es frecuente encontrar una copia pirata de Iannis Xenakis y sí una versión apócrifa Luis Miguel.

Sin embargo, no debemos despreciar el hecho de que, para muchos profesionales de la música y muchas de las comunidades académicas vinculadas al medio, copiar discos compactos es ya una actividad cotidiana que facilita el acceso a la MATBA canónica y contemporánea nacional e internacional. Recordemos que el costo de los discos de MATBA de alta calidad, que son realmente los demandados por las comunidades académicas involucradas, tiene un precio superior a los de la música escrita y editada en otros géneros.

Es importante señalar también, que la grabación de música en las fonotecas de la ciudad de México no es una actividad ocasional sino más bien la regla. Grabar música en las escuelas profesionales es una actividad cotidiana que ahora se facilita enormemente por las nuevas herramientas para compactar y transferir archivos de audio. También es preciso destacar

---

<sup>103</sup> Esta categoría, trabajada al principio de mi exposición, se refiere a la MATBA, ciertamente con una fuerte inclinación por la MATBA canónica.

<sup>104</sup> Desagregar el porcentaje de piratería que incumbe directamente a la MATBA, daría elementos para analizar el debate que se origina, entre las industrias culturales, a propósito del sentido que se pretende asignar al concepto de cultura. Esto es, una significación orientada al entretenimiento o al ejercicio de la distinción.

## 1. Condiciones generales de la industria discográfica en México de 1994 a 2005

---

que las industrias más importantes del ramo se localizan fuera de nuestro país y que las condiciones inestables del mercado y el bajo nivel de escolaridad en México no han propiciado la emergencia de una industria propia.

A pesar de que México era conocido como el primer exportador de América Latina en el género de balada romántica/pop, grupera, ranchera, bolero y tradicional mexicana, su posición ha ido en franco descenso toda vez que, la inestabilidad del mercado interno y las recurrentes crisis económicas de los últimos 20 años, obligaron a los editores de música a colocar sus disqueras fuera del país, particularmente en Miami.

Con todo sería bueno destacar que la industria discográfica, cuando no existía la posibilidad tecnológica de grabar, almacenar y transferir archivos con la calidad que es posible hacerlo actualmente, incrementaron artificialmente sus precios a niveles exorbitantes.

Desde la perspectiva del consumidor, las cosas son algo distintas. Con el ingreso de las nuevas tecnologías que facilitan la manipulación del material fonográfico, el comprador pudo observar con facilidad lo absurdo de la tasación de precios en el mercado formal del disco. Como no se había experimentado, los compradores tuvieron la posibilidad de contrastar los precios del mercado formal e informal y vislumbrar algo de la voracidad de editores y distribuidores de música que, hasta antes de la década de los ochenta, no dedicaban una línea a explicitar su política de precios.

El propio mercado informal del disco, mantiene actualmente una estrategia de precios a la baja. En el año 2000, por ejemplo, un disco pirata, una grabación al espejo del original, tenía un costo de \$40.00 pesos en la zona centro de la ciudad. Actualmente, una grabación similar cuesta \$7.00 pesos y en formato Mp3 \$10.00.

Ahora bien, me gustaría proponer una breve reflexión respecto de dos aspectos que considero fundamentales. En primer término, sería deseable explicitar que se entiende por economía informal e industria ilegal.

Según Ernesto Piedras, la economía informal concentra fundamentalmente las actividades de distribución de la producción que se genera en la industria ilegal. El tianguis, en la forma más pura de identificación del mercado nahua, o el vendedor ambulante, en las formas nuevas y más evidentes de la concentración y organización de la pobreza marginal, son la respuesta a la procedencia del 70% de los discos que se adquieren en México. En ambos casos, el precio del disco es aproximadamente un 90% más barato que en el comercio establecido. Sin duda, esta forma de comercialización informal ha crecido sobre la base de dos elementos: a saber, la marginalidad y pobreza de un amplio sector de la población y en la proliferación de mafias organizadas que crecieron al amparo de las propias autoridades. A estas últimas se refiere el adjetivo de industria ilegal.

Sin embargo, cuando supuestamente se combate la piratería a quién se castiga es al pequeño distribuidor que pone su puesto en una esquina y no a los grupos organizados de productores que usufructúan propiedad intelectual y evaden el pago de derechos de autor. No estoy diciendo nada que no se sepa, no obstante lo anterior, es imprescindible definir la naturaleza misma de la piratería. Dicho de otra forma, es impostergable el debate académico sobre la noción que tenemos de esta *economía sombra*. Hablamos de formas de resistencia cultural ante la dominación y hegemonía de los grandes consorcios internacionales o de delincuencia organizada. El problema no es menor. Según Piedras:

*La Federación Internacional de la Industria Fonográfica, conocida como IFPI por sus siglas en inglés, define al mercado de Tepito en la Ciudad de México como uno de los centros con mayor concentración de comercio ilegal en el mundo*<sup>105</sup>

Seguramente la Federación no dedicaría tanta atención al punto si se tratara de un comercio casero de menor proporción. Es un hecho, que la piratería concentra formas nuevas que sin duda contiene ambos aspectos. Por un lado, la piratería es un fenómeno que inscribe, dentro de su esfera de acción, actividades que sin vacilación pueden representarse mejor en el esquema teórico de la resistencia cultural, pero que igualmente incluye estructuras de organización y poder que semejan a las mafias del narcotráfico y que rara vez son afectadas

---

<sup>105</sup> Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura?... op. cit.*, p. 66.

en sus intereses. No somos los únicos enfrascados en esta situación. La Alianza Internacional de Propiedad Intelectual ubicó a México en el lugar número seis, según afirma Piedras<sup>106</sup>, de la lista de países con mayor grado de producción y comercio de bienes de origen ilegal. Por arriba de nosotros se encuentran China, Rusia, Taiwán, Italia y Corea.

Mucho de lo que se vende en el comercio informal de la ciudad de México fue previamente manufacturado en China, Taiwán y Corea. En gran proporción, aún no medida, somos distribuidores de productos ilegales más que productores. Por tanto, es necesario ampliar la visualización del problema y atender ambos aspectos en el ámbito de la investigación académica si se aspira a una aproximación razonablemente lógica del fenómeno.

Otro aspecto de gran interés para el investigador, estaría vinculado a la significación que se desprende de la noción del derecho de autor. Normalmente, se esgrime el tan citado derecho de autor, el *copyright*, para justificar la violencia que se ejerce contra el distribuidor a baja escala y en general contra el consumidor de piratería. En cualquier caso, debemos preguntarnos: ¿el derecho de autor defiende efectivamente los intereses del autor? Al respecto habría mucho que decir.

El creador, por lo general, recibe por concepto de derechos de autor un porcentaje de las ventas de discos. Este puede variar según la disquera pero, por lo general, se inscribe en el margen que va del 1.0% al 8.0% del valor de una pieza en el mercado. Esto es, entre dos y 16 pesos por un disco que tuviera un costo de doscientos pesos. Así, si el autor alcanza ventas por diez mil copias, una cifra realmente considerable para estos tiempos, estaría recibiendo un porcentaje que va de veinte a ciento sesenta mil pesos por las ventas totales de un disco.

Propiamente, el ingreso del autor se concentra en las presentaciones públicas de su material. Sin embargo, si hablamos de MATBA, ya podemos olvidarnos de estos ingresos. Hay que señalar que, en el género descrito, el margen de presentaciones en vivo es considerablemente menor que el que se da, por ejemplo, en un grupo de rock.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*

Por otra parte, la empresa editora concentra un margen de ganancia que va del 50% al 80% del costo de una pieza manufacturada. Estamos hablando, tomando el ejemplo anterior, de una ganancia que fluctúa entre los diez y dieciséis millones de pesos por un fonograma puesto en el mercado. Los distribuidores pueden tener ingresos que fluctuarían entre los cuatro y diez millones.

Es un eufemismo, al más puro estilo de James Scott<sup>107</sup>, hablar de derechos de autor. En todo caso hablamos de defender los derechos del editor, esto es, de la disquera y de los grandes consorcios de distribución internacionales. Por ejemplo, en el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”, al compositor no se le paga un peso por derechos de autor cuando se interpreta su pieza. —Es política del Foro—, me decía un funcionario cultural del gobierno federal, —no pagar a los compositores por la ejecución de su pieza—.

Si alguna desprotección existe en la industria discográfica mundial, es para el autor. Con todo, el combate a la piratería justifica siempre sus acciones represivas en la supuesta defensa del compositor. Las leyes mundiales dirigidas a salvaguardar la propiedad intelectual, también tiene esta orientación. Se trata pues de un sistema de disposiciones que protege a las industrias discográficas y al sistema de explotación de la producción creativa representado por los cinco oligopolios que concentran el 75% de las ventas legales en América Latina. Estas son: BMG, Warner, Sony, EMI y Universal, de origen alemán, norteamericano, japonés, inglés y holandés respectivamente<sup>108</sup>.

A las presiones ejercidas por estos consorcios, en la esfera local, se organizan acciones policíacas de decomiso y detención de pequeños distribuidores encaminadas a dar un fuerte impacto mediático y responder a las exigencias de estas empresas de frenar la industria ilegítima. Como dije antes, somos en gran medida, distribuidores de la producción pirata de otros países. Manufacturas que ingresan a México vía el corrupto sistema de aduanas.

---

<sup>107</sup> Scott, James, C., *Los dominados y el arte de la resistencia, Discursos ocultos*. tr. Jorge Aguilar Mora, Ed. Era, (1ª ed. en español), México, 2000.

<sup>108</sup> Getino, Octavio, «Apuntes sobre la economía de las industrias culturales en América Latina y el Caribe», en *Industrias culturales y desarrollo sustentable*, op. cit. p. 85. Según advierte Getino, en el 2003 BMG y Sony decidieron fusionar sus filiales, a partes iguales, para apropiarse de una cuarta parte del mercado mundial.

La falta de empleo y la pobreza de grandes sectores sociales, han propiciado el crecimiento y organización de mafias alrededor de una industria ilegítima, pero también, ha gestado fenómenos sociales de resistencia frente a estas mismas condiciones de marginación y frente a la codicia de las cinco grandes compañías editoras y distribuidoras de música. Deslindar estos dos aspectos es fundamental para orientar y matizar la investigación.

Ahora bien, de los 34 sellos independientes productores y distribuidores de discos de origen nacional<sup>109</sup>, o en sociedad con otros países pero con participación mexicana, exclusivamente tres incluyen producciones orientadas hacia la MATBA nacional dentro de sus catálogos. Estas son: Urtext, Quindecim y Actus. Otras opciones de producción de MATBA nacional pueden encontrarse en las ediciones CONACULTA o UNAM. Con todo, su tiraje y comercialización es reducido y, en el caso de estas dos últimas opciones, muchas veces alejado de los grandes centros de distribución, ahora en manos de los consorcios internacionales.

A diferencia de Actus, Urtext y Quindecim trabajan el género de la MATBA nacional de manera frecuente y han posibilitado la producción discográfica de grupos y autores de música mexicana que no hubieran podido canalizar su trabajo a través de las grandes *majors*<sup>110</sup>. Estas pequeñas o medianas empresas (pymes<sup>111</sup>), deben enfrentar la voracidad de las grandes firmas discográficas y el desinterés de medios masivos de comunicación respecto de su especializada producción. Además, deben igualmente enfrentar la alternativa de vender o no, toda vez que su producción fonográfica alcanza un cierto éxito en el mercado nacional, sus archivos históricos a las *majors*. Al respecto George Yúdice explica:

---

<sup>109</sup> Véase: <http://www.ecultura.gob.mx/disqueras/>. En esta página se ofrece un listado de los sellos discográficos de todo el país que, al margen de los grandes consorcios discográficos y en el entorno digital, proporcionan una alternativa de edición a la producción musical que no accede a las grandes *majors*. Es preciso señalar que las disqueras con un trabajo especializado en la producción de MATBA nacional se registran bajo los títulos de Urtext y Quindecim.

<sup>110</sup> En el ambiente de las industrias culturales, se reconoce a las *majors* como los grandes consorcios internacionales que fomentan la concentración y monopolio de los medios de producción y distribución de fonogramas.

<sup>111</sup> Término con el que se identifica a las pequeñas y medianas empresas independientes que producen, al margen de los consorcios internacionales, una producción cultural orientada a la diversidad y especificidad regional. Véase Tolila, Paul, «Industrias culturales: datos, interpretaciones, enfoques. Un punto de vista europeo.», en *Industrias culturales y desarrollo sustentable*, Eds., CONACULTA,... op. cit. p. 143.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

*Hay un paralelo en el sector de las industrias culturales que es más visible en la industria fonográfica. Es posible que en América Latina la gran mayoría de fonogramas comprados sea de repertorio doméstico y regional, pero también es verdad que la mayor parte de las ganancias irá a las majors, pues son propietarias de los activos intangibles o creaciones originales, cuyo uso se vende en la forma material del fonograma. Es decir, las majors compraron o adquirieron los catálogos de las históricas disqueras latinoamericanas. Lo que quiere decir que cada vez que se oiga “Tico Tico no Fubá”, “Bésame mucho” o “Dos gardenias” por la radio o insertados en una película actual, serán Sony o EMI los que obtendrán las ganancias. No hay vínculo inherente entre el creador y su creación en el régimen angloamericano de propiedad intelectual. Lo que importa es el derecho de reproducción, la traducción del copyright.<sup>112</sup>*

Conocidas ahora como industrias de *transmisión*, en el nuevo régimen jurídico impuesto por los Estados Unidos a los organismos internacionales dedicados a salvaguardar los derechos de propiedad intelectual<sup>113</sup>, las grandes compañías disqueras, ahora dedican sus esfuerzos a monopolizar los derechos de transmisión de la propiedad intelectual y a adquirir, vía la compra o la quiebra de las *pymes*, sus archivos fonográficos a precios preferenciales.

Hace falta una legislación que, atreviéndose a desafiar el poder de las *majors*, tienda a amparar la diversidad cultural que emana de las pequeñas y medianas empresas discográficas y a combatir los ejercicios monopólicos. Pero también, es indispensable propiciar su crecimiento a través del financiamiento y adquisición de tecnología capaz de competir en el gran mercado de la industria del fonograma.

Sin embargo, actualmente caminamos por otras vías. La llamada *Ley Televisa* es un ejemplo claro de concentración de prerrogativas que monopoliza la transmisión de televisión abierta y que fue aprobada por todos los partidos políticos en México sin excepción. Esto es una muestra clara del poder de las *majors*.

---

<sup>112</sup> Yúdice, George, «Industrias culturales y desarrollo culturalmente sustentable», en *Industrias culturales y desarrollo sustentable*, Eds., CONACULTA,... op. cit. p. 273.

<sup>113</sup> *Ibid.*, Se hace explícita la confluencia del marco jurídico de la Organización Mundial de Comercio (OMC) y de la World Intellectual Property Organization (WIPO) en amparar los derechos de las industrias de servicios, de contenido y transmisión, por encima de los derechos de creación y edición.



## 1. Condiciones generales de la industria discográfica en México de 1994 a 2005

---

No es el objetivo de este trabajo investigar hasta que punto las nuevas industrias de transmisión y distribución acaparan el mercado del fonograma en México y si existen condiciones mínimas para la producción discográfica de las *pymes*. Sin embargo, es de llamar la atención el reducido espacio que se encuentra dedicado a la producción de MATBA nacional en el listado de sellos discográficos independientes del que da cuenta el CONACULTA.

## 2. Densidad de población de compositores en la Escuela Nacional de Música de la UNAM de 1972 a 2004

Para situar la posición social de la MATBA contemporánea en México en los últimos 12 años, es preciso saber si el número de compositores ha aumentado o decrecido en el mismo espacio de tiempo en que se pretende verificar la programación de este género en los foros predefinidos con antelación. En este sentido, ha sido necesario hacer una pausa para verificar este comportamiento.

Una primera decisión tuvo que ver con definir cuál sería la muestra de crecimiento o disminución de la población de compositores en la ciudad de México a observar. Como señalé, en el subíndice titulado *Criterios técnicos para el análisis de las programaciones*, el número de egresados de composición, de alguna de las tres principales escuelas de educación musical superior en la ciudad, representa un porcentaje lo suficientemente amplio para ubicar una tendencia en la densidad de población del gremio.

Sin duda sería pertinente verificar las tendencias en las tres escuelas. Sin embargo, mi experiencia en la búsqueda de estos indicadores me advirtió sobre las dificultades de poder acceder a las cifras reales y quitar las decorativas que muchas veces, por cuestiones políticas internas, distorsionan estos indicadores.

Por mi afinidad con la ENM de la UNAM, y por haber sido alumno, profesor y funcionario de esta misma entidad universitaria, las posibilidades de recoger las cifras de titulación en la carrera de composición se presentaba como una opción de gran viabilidad. Ciertamente, la tarea me había sido asignada, hace ya algún tiempo, por el Mtro. Luis Alfonso Estrada en su primer periodo como director de la citada escuela<sup>114</sup>. No obstante, hubo que actualizar las cifras de los años entre 2000 y 2005 y cotejar las anteriores con las memorias estadísticas correspondientes.

---

<sup>114</sup> Fui testigo del interés que el Mtro. Luis Alfonso Estrada R., tuvo respecto de incrementar la titulación en la escuela y, por consiguiente, de conocer las cifras reales de titulación en la entidad, más allá de la simulación.

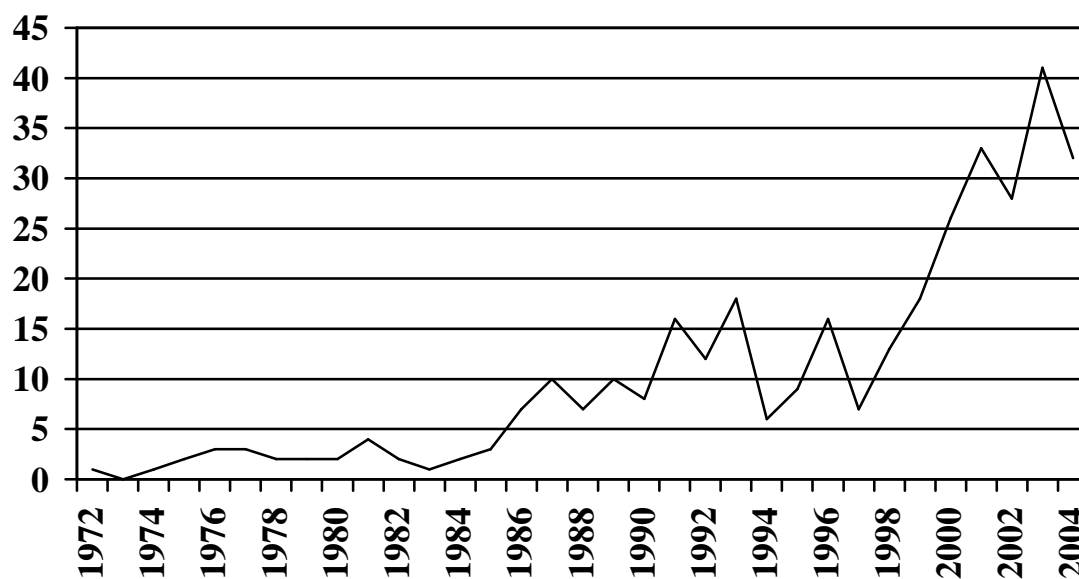
## 2. Densidad de población de compositores en la Escuela Nacional de Música de la UNAM de 1972 a 2004

Con lo anterior, no pretendo omitir a los compositores que, por otras vías y otros afanes, ha ingresado al sector referido ni a los que provienen de otros estados de la república u otros países y que se han establecido en el Distrito Federal. Tampoco a los que se han incorporado al gremio desde la práctica instrumental o la investigación musical. A pesar de esto, un crecimiento o decremento en el número de compositores titulados indicaría, por lo pequeño del sector, una tendencia en las cifras totales.

Los resultados de esta investigación se presentan en el siguiente gráfico.

### Titulación en la ENM de la UNAM de 1972 a 2004 en todas sus carreras

Gráfico III. 2. 1



Como es posible observar, la tendencia de titulación en la ENM, en todas sus carreras, presentó un franco ascenso desde 1985 y, a pesar del descenso de 1994 y 95 — significativamente ubicado en los mismos años de la crisis económica y política en México—, las cifras tienden a incrementarse considerablemente a partir de 1998.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

El periodo comprendido entre los años de 1984 a 1992, corresponde a la dirección del Mtro. Jorge Suárez y hace evidente la preocupación de la UNAM y del director en turno por fortalecer el programa de titulación de la dependencia.

El lapso que va de 1992 a 1996 corresponde al de la Mtra. Thusnelda Nieto Jara. En esta administración se puede observar una cierta inestabilidad del proceso de titulación. Sin embargo, debe considerarse que los años de 1994 y 95 fueron especialmente críticos en el ámbito político y económico como se expuso en el capítulo anterior.

El tiempo que se inscribe entre los años de 1996 a 2004, le corresponde a la administración del Mtro. Luis Alfonso Estrada Rodríguez. Sin duda, el crecimiento más significativo en cuanto a titulación se refiere. Vale la pena detenerse un poco en la política implementada para tan notorio incremento.

Uno de los programas prioritarios del Mtro Estrada, se centró en aumentar la titulación en todas las carreras de la escuela. Esta política interna consideraba varias vías para allanar el camino hacia la obtención del título universitario. Una de ellas, que no la única, consistió en ofrecer la opción de titularse bajo un esquema que podía sustituir la entrega de un trabajo de tesis por la presentación de un texto que se conoció con el nombre de *Notas al Programa*. La labor residía en confeccionar una reseña sobre las obras y autores que serían interpretados en el concierto obligatorio del instrumentista en cuestión. Sin embargo, en el caso de los compositores, también se ofreció la opción con la exposición, en muchos de los casos, de algunos elementos técnicos del lenguaje musical contemporáneo que se ponía en juego en las obras expuestas por el autor<sup>115</sup>.

Por otro lado, es meritorio reconocer el esfuerzo de esta administración en propiciar la simplificación administrativa en los trámites de titulación. Igualmente importante resultó el seguimiento académico de alumnos de generaciones anteriores con el propósito de

---

<sup>115</sup> Es necesario señalar que los planes de estudio tuvieron cierto giro hacia la tecnificación en sus últimas modificaciones. Por cierto, modificaciones que hasta la fecha son vigentes y que datan, en el mejor de los casos, de la década de los años ochenta. En todo caso, el Consejo Técnico de la entidad, solicitaba la ayuda de los profesores que tuvieran cierta experiencia en la investigación para solucionar las enormes deficiencias insertas en los trabajos presentados por los alumnos, dentro de la modalidad de *Notas al Programa* en el año de 2004 según consta en la circular: ENMU/D/001/04, emitida por el director de la ENM el 21 de enero de 2004.

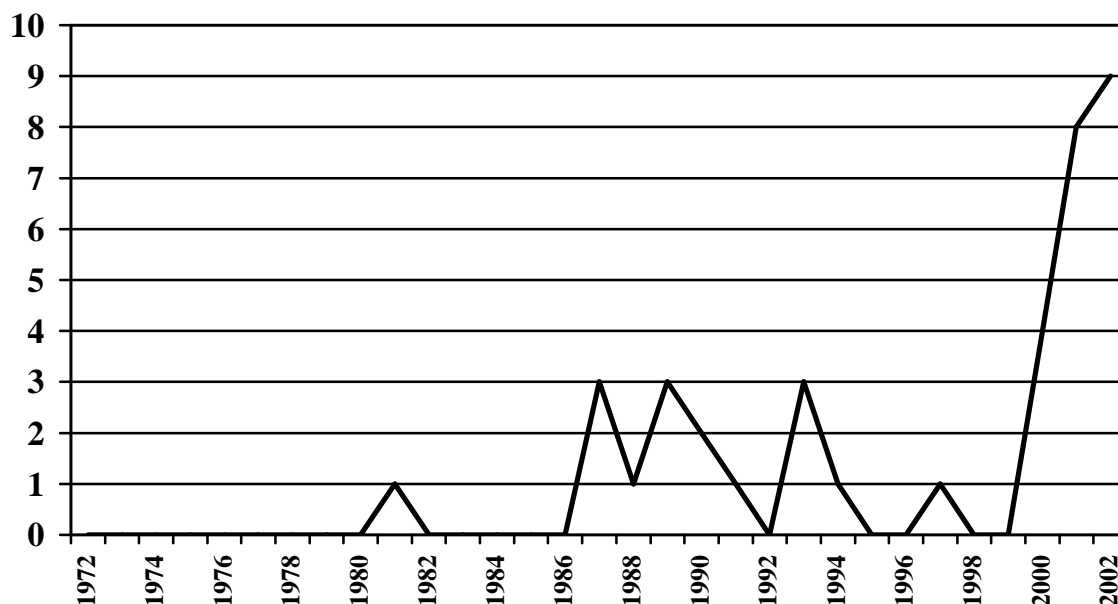
2. Densidad de población de compositores en la Escuela Nacional de Música de la UNAM de 1972 a 2004

invitarlos a concluir sus estudios vía las facilidades ofrecidas en el ámbito administrativo, en el nuevo esquema de titulación y en las nuevas condiciones de logística interna para la obtención del grado.

En el área de composición, la titulación tuvo el siguiente comportamiento.

Titulación en la ENM de la UNAM en el área de composición de 1972 a 2003

Gráfico III. 2. 2



Al igual que en el gráfico número uno, la tendencia al crecimiento es evidente. Sin embargo, el incremento más notorio se da a partir del año 2000. Es también innegable que las cifras se acrecentó desde el año de 1986 y que mantienen cierta tendencia a la alza con excepción de los años de 1996 y 1999. Un dato salta a la vista, ha habido un añadido muy notorio en el índice de titulación de la ENM de la UNAM a partir del año 2000.

Después de estudiar más a fondo las medidas no podemos decir que pudiera haberse dado un comportamiento similar en el Conservatorio Nacional de Música ni en la Escuela Superior de Música. Como dije antes esta no es una muestra representativa, sin embargo,

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

estos compositores hoy día ocupan un lugar en el subcampo de la música y demandan también condiciones favorables al desarrollo de su actividad profesional.

A pesar de no contar con cifras similares del Conservatorio, es posible afirmar que las condiciones están dadas para una eventual ampliación del número de titulados de esta institución de educación superior. De fuentes involucradas con la administración escolar del Conservatorio, sabemos que a partir del 2006, se aplicará un programa de titulación denominado Programa Institucional de Regularización, Acreditación y Titulación, dirigido a aquellos que puedan demostrar haber ejercido profesionalmente en el ramo de su especialidad.

La Subdirección General de Educación e Investigación Artística del INBA, ha lanzado la convocatoria en cinco subprogramas, a saber:

- Subprograma para la regularización de exalumnos que cursaron estudios en las escuelas profesionales del INBAL
- Subprograma para la regularización de exalumnos del plan de estudios 1979 del Conservatorio Nacional de Música
- Subprograma para la titulación de profesionales con estudios inconclusos dentro del INBAL
- Subprograma para la titulación por equivalencia de certificación de estudios y
- Subprograma para la certificación de la experiencia laboral, profesional u obtención de grado académico por competencias (este último aplica exclusivamente para la Escuela Superior de Música)

Sin duda, estas medidas de distensión de las exigencias para la titulación redundarán en un notorio crecimiento de la población titulada en los próximos tres o cuatro años. Por tanto, debemos esperar que el número de titulados aumente aún más en los años por venir.

### 3. Subvención a la creación de MATBA contemporánea nacional por parte del gobierno federal de 1993 y 4 a 2005

#### *3. Subvención a la creación de MATBA contemporánea nacional por parte del gobierno federal de 1993 y 4 a 2005*

Como mencioné en el capítulo II, concerniente a los escenarios para la creación de MATBA contemporánea en México en los últimos años, el gobierno del presidente Carlos Salinas de Gortari, a través del FONCA y el CONACULTA, se dio a la tarea de estimular la creación artística a nivel nacional. Este proyecto tuvo su concreción en el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA). A su vez, el Sistema contenía diferentes distinciones que buscaban, en casi todas las ramas de la creación artística, reconocer el trabajo de excelencia en la creación artística y decidir sobre los beneficiarios en las categorías de *Creadores Eméritos* y *Creadores Artísticos*. Otra modalidad de subvención artística, no dependiente del SNCA, se conocería bajo el título de *Jóvenes Creadores*.

En términos generales, el Consejo Directivo del Sistema Nacional de Creadores de Arte, definió sobre las categorías y ramas de otorgamiento, bases de las convocatorias y, sobre todo, en relación a los concursos y beneficiarios. A través de comisiones de selección y vocales se pretendió diluir la posibilidad de un uso discrecional del instrumento.

En la categoría de Creadores Eméritos, en composición musical, los beneficiarios fueron:

#### **SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE Creadores Eméritos<sup>116</sup>**

##### **Composición musical**

Manuel de Elías  
Manuel Enríquez (+)  
Joaquín Gutiérrez Heras  
Eduardo Hernández Moncada (+)  
Carlos Jiménez Mabarak (+)  
Mario Lavista  
Conlon Nancarrow (+)

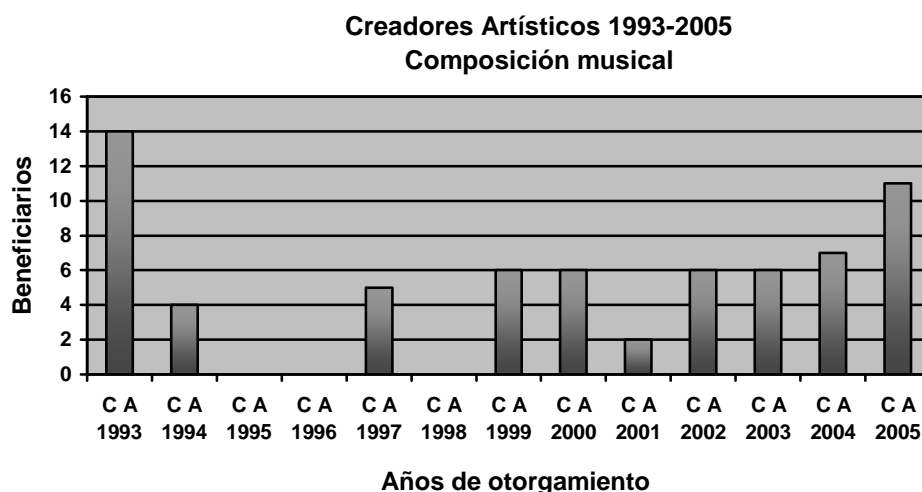
<sup>116</sup> De la página de internet: <http://fonca.conaculta.gob.mx/ligas/beneficiarios/beneficiarios.html>.

III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

Como la categoría de *Creadores Eméritos* es de carácter vitalicio, resulta imposible identificar algún tipo de movilidad en relación con su otorgamiento en un lapso de tiempo específico. Recordemos que los arriba citados son los compositores reconocidos desde que la distinción opera, y al igual que las otras dos modalidades de subvención, ha permanecido vigente desde principios de la década de los noventa hasta nuestros días.

Por el contrario, en la categoría denominada *Creadores Artísticos* (CA) —también en el área de composición musical—, sí es posible identificar ciertas oscilaciones en tanto el reconocimiento se entrega anualmente y tiene la posibilidad de extenderse hasta por tres años más. Su comportamiento se describe en el siguiente gráfico.

Gráfico III. 3. 1<sup>117</sup>



Como podemos observar, en el año de 1993 se otorgó el mayor número de becas de las que se concedieran en los años subsecuentes. Podemos advertir con claridad la crisis de los años de 1995 y 96, particularmente difíciles en el ámbito político y económico del país. Trance que se advierte, de manera muy similar, en las gráficas sobre titulación del subíndice anterior.

<sup>117</sup> *Ibid.*, En la página citada no se muestran los resultados a manera de gráfico y resulta imposible observar las asignaciones y el total de reconocimientos otorgados. Por tanto, aquí se hace el conteo de las adjudicaciones y los años de otorgamiento en el área de composición musical.



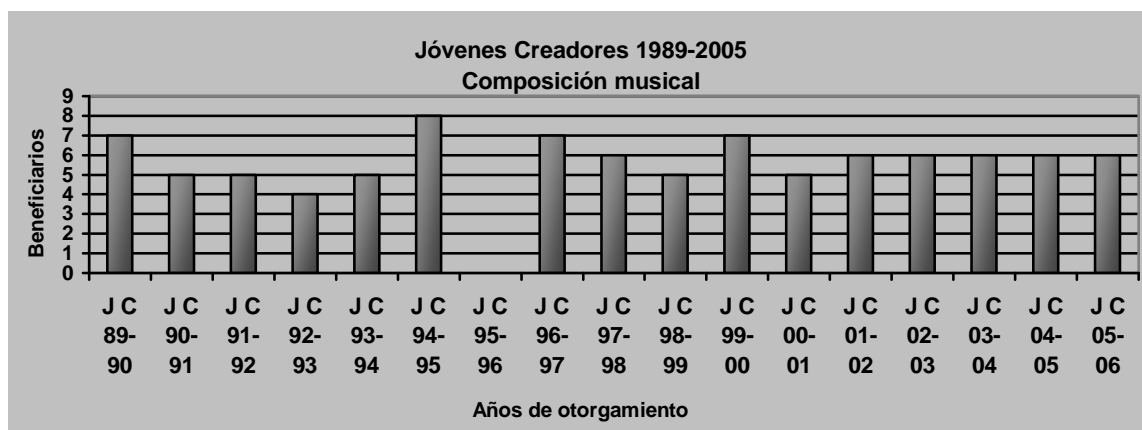
### 3. Subvención a la creación de MATBA contemporánea nacional por parte del gobierno federal de 1993 y 4 a 2005

A pesar que desde 1999 se observa cierta recuperación y constancia en la asignación de becas en esta categoría, los índices no alcanzan la marca impuesta en el año de 1993. Según se muestra en la página de Internet de donde se extrae esta información, a los compositores Javier Álvarez Fuentes, Ignacio Baca Lobera, Juan Fernando Durán, Ana Lara, Arturo Márquez, Gabriela Ortiz Torres, Hilda Paredes Pacho, Víctor Dagoberto Rasgado Flores, Marcela Rodríguez Ramírez y Eugenio Toussaint se les ha otorgado el reconocimiento en dos diferentes ocasiones. Esto implica que al número total de beneficiarios, 67 de 1993 a 2005, debe descontarse diez adjudicaciones. Esto nos da un total de 57 beneficiarios reales.

Si comparamos el crecimiento en el índice de titulación de 1993 a 2004 en la ENM, que es particularmente explosivo a partir del año 2000 —gráfico III. 2. 2—, con la asignación de reconocimientos en la categoría de Creadores Artísticos en el mismo lapso, encontramos que hay una fuerte contradicción. Véase por donde se vea, las becas han disminuido mientras la población de compositores ha crecido.

Veamos el caso de la categoría denominada *Jóvenes Creadores* (JC).

Gráfico III. 3. 2<sup>118</sup>



Nuevamente los años de 1995 y 96 dan muestra de las graves condiciones del momento y de un descenso del PIB de 10 puntos porcentuales<sup>119</sup> como ya se advirtió. A pesar de la

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura?... op. cit., p. 63.*

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

estabilidad en el otorgamiento de este estímulo en el periodo comprendido entre los años de 2000 a 2006, la cifra no alcanza el máximo de 1994. Ciertamente, no puede hablarse aquí de un descenso en el otorgamiento. Hay que ver que en los años de 1990, 91, 92 y 93 el total de beneficiarios es menor que en el lapso de 2000 a 2006. Con todo, tampoco podemos decir que la cifra se hubiera incrementado. En todo caso, la cifra se fijó en seis compositores por año.

Al igual que en la categoría de Creadores Artísticos, en la de Jóvenes Creadores se otorgó por segunda vez el reconocimiento a los compositores Fernando Alexis Aranda Mora, Vicente Barrientos Yépez, Georgina Derbez Roque, María del Consuelo Granillo González, José Carmelo Gutiérrez Cisneros, Armando Luna Ponce, Rafael Miranda Huereca, Gabriel Juan Pareyón Morales, Ulises Ramírez Romero, Germán Romero Pacheco, Carlos Daniel Sánchez Gutiérrez, Rogelio Ricardo Sosa Basáñez, Jorge Humberto Torres Sáenz, Horacio Uribe Duarte, Hebert Andrés Vázquez Sandrín, Mariana Villanueva Conroy, Arturo Villela Vega, Juan Felipe Waller Vigil y, hasta por una tercera vez, a Alejandro Romero Anaya, en el lapso comprendido entre los años de 1989 a 2006. Esto es, 18 compositores fueron favorecidos por segunda vez con el apoyo y uno más en una tercera ocasión. El número total de adjudicaciones del reconocimiento para Jóvenes Creadores en el mismo lapso fue de 94. Por tanto la adjudicación neta de esta beca fue para 75 compositores.

Otra vez, la asignación de becas no corresponde al crecimiento del gremio en los últimos 15 años. La estabilización en el número de beneficiarios es contradictoria, ya no con las cifras de crecimiento del gremio, sino con el incremento natural de la población en esos mismos años.

Ahora bien, si cruzamos las cifras de beneficiarios en las dos categorías analizadas los resultados resultan francamente sorprendentes. Ha habido ocho compositores que recibieron el estímulo económico en dos ocasiones. La primera, en la modalidad de JC, y la otra en calidad de CA. Estos compositores son, en orden alfabético: Leonardo Flaviano Coral García, Luis Jaime Cortés Méndez, Guillermo Galindo Vargas, Alejandro Gómez

### 3. Subvención a la creación de MATBA contemporánea nacional por parte del gobierno federal de 1993 y 4 a 2005

Villagómez, Roberto Morales Manzanares, Manuel Rocha Iturbide, Juan Carlos Trigos Ruanova y Ricardo Zohn-Muldoon.

Algunos otros, para ser exacto doce, recibieron por tercera ocasión el reconocimiento. Por lógica, la disposición de los otorgamientos se ciñe a la fórmula de dos estímulos en la modalidad de JC y uno en CA o viceversa. Así, los compositores beneficiados fueron: Georgina Derbez Roque (2 JC y 1 CA), Juan Fernando Durán González (1 JC y 2 CA), Ma. Del Consuelo Granillo González (2 JC y 1 CA), Ana Cecilia Lara Zavala (1 JC y 2 CA), Armando Eugenio Luna Ponce (2 JC y 1 CA), Gabriela Ortiz Torres (1 JC y 2 CA), Ulises Ramírez Romero (2 JC y 1 CA), Víctor Dagoberto Rasgado Flores (1 JC y 2 CA) y Carlos Daniel Sánchez Gutiérrez (2 JC y 1 CA) Jorge Humberto Torres Sáenz (2 JC y 1 CA), Horacio Uribe Duarte (2 JC y 1 CA) y Hebert Andrés Vázquez Sandrín (2 JC y 1 CA). Por su puesto, el gran beneficiado en la modalidad de JC, con tres reconocimientos, también recibe en una ocasión la modalidad de CA. De esta manera, Alejandro Romero Anaya (3 JC y 1 CA) obtiene en cuatro diferentes oportunidades el subsidio.

Resumiendo, 10 compositores doblaron el reconocimiento de CA, 19 doblaron y hasta triplicaron el de JC y 8 recibieron 1 de CA y otra de JC. En total, 37 beneficiarios obtuvieron el otorgamiento por más de una ocasión. Si evitamos la repetición de compositores —que por haber obtenido por segunda, tercera y hasta cuarta vez el estímulo de JC, CA o ambas categorías— la lista de beneficiarios, en los dos programas desde 1989 y 93 al 2005, se reduce de 161 a 110 subvencionados reales.

Estas cifras pueden tener diferentes lecturas. Esto es, si se cruza la información con el número de obras programadas de cada uno de estos compositores en los más prestigiados foros de música contemporánea que actualmente existen en la ciudad de México, y que no pertenecen a la esfera de las instituciones públicas<sup>120</sup>, nos daría un aproximado del éxito o fracaso de las decisiones de los jurados en becar hasta por cuatro ocasiones a un

---

<sup>120</sup> Hay que aclarar que no es confiable revisar la programación de foros de música que pertenecen o están incorporados a las instituciones culturales públicas, en tanto su elección de obras estaría claramente identificada con sus propios beneficiarios en el otorgamiento de becas y estímulos. No se puede ser juez y parte. Además, como en el caso del FIMN“ME”, muchos de estos espacios no pagan derechos por la interpretación de las obras ni promueven la fase de producción y distribución comercial.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

compositor. Otra lectura podría desprenderse de analizar el número de compositores y obras que fueron producto de los beneficios otorgados con respecto de las que hubieran alcanzado la fase de edición, fabricación de discos y distribución, esto es, una franca inserción en la industria discográfica de México<sup>121</sup>.

Estos estímulos nacieron durante el período del presidente Carlos Salinas y han continuado hasta nuestros días. La comunidad intelectual y artística del país, había recibido con gran beneplácito este instrumento de subvención y lo proyectaría a futuro como una tarea obligada y permanente del gobierno federal, incluso para administraciones no proclives a la subvención artística. Sin embargo, las dudas respecto de los criterios utilizados para la asignación de reconocimientos sobreviven hasta la fecha pese a los buenos propósitos trazados en el Programa Nacional de Cultura 2001-2006 que advertían la necesidad de mejorar los procesos de selección y evitar la concentración de estímulos como se ve en la redacción de sus líneas de acción:

#### *2. MEJORAR LOS PROCESOS DE SELECCIÓN Y EVALUACIÓN*

*Ha sido demanda de la comunidad artística la revisión de los mecanismos de selección de los proyectos para garantizar que en ellos prime la pluralidad de visiones y la primacía de los criterios de calidad. Es tarea central del Fonca trabajar para que las condiciones de participación y los procesos de selección cuenten con el apoyo y la confianza de la sociedad.*

#### *3. DISEÑAR Y EMITIR NUEVAS CONVOCATORIAS*

*En este apartado se contienen los objetivos y acciones relativos a los esquemas de apoyo. Este año se han definido nuevas políticas que buscan rebasar las limitaciones de operación que se han enfrentado; particularmente, se ha trabajado en el diseño de esquemas que permitan superar la concentración de los estímulos en apoyos personales de corto plazo.<sup>122</sup>*

Efectivamente, la administración foxista se cuidó de no repetir estímulos en el margen de su propia gestión. Pese a todo, evitó o no quiso cotejar sus reconocimientos con las adjudicaciones de administraciones pasadas. Así las cosas, de las 60 asignaciones que se otorgaron en su sexenio, 19 se repetían con retribuciones hechas en gestiones anteriores.

---

<sup>121</sup> Esta última opción, aunque interesante, deberá ser objeto de estudio en otra oportunidad.

<sup>122</sup> [www.conaculta.gob.mx/programa/p\\_fonca/](http://www.conaculta.gob.mx/programa/p_fonca/).

### 3. Subvención a la creación de MATBA contemporánea nacional por parte del gobierno federal de 1993 y 4 a 2005

Otro dato interesante resulta de cotejar estas mismas páginas electrónicas del FONCA. En el caso de los Creadores Eméritos, categoría inscrita en el programa del SNCA, se evita consistentemente proporcionar los nombres de quienes fungieron como jurado en las adjudicaciones respectivas y el año de adjudicación, dato fundamental para obtener una lectura de la coyuntura que apuntaló su nombramiento. En la categoría de Creadores Artísticos, se ofrecen los datos de las comisiones seleccionadoras y vocales de manera inconsistente y tan sólo del año de 2002 al 2006. En el caso de la categoría de Jóvenes Creadores se ofrece el nombre de los jurados y vocales pero exclusivamente desde el año 2000.

A pesar de lo limitado de este estudio, es posible realizar aquí el cruce de beneficiarios de los programas de estímulo a la creación musical con el de compositores y obras programadas en el Festival de México en el Centro Histórico, en la categoría de MATBA contemporánea, aún reconociendo que habría otros foros, igualmente importantes, que dan cabida a las expresiones musicales contemporáneas y que por las limitaciones de esta investigación no se han analizado en su programación.

De los 110 subvencionados reales, tan sólo 18 han logrado ser interpretados en el FMCH en los últimos 11 años. Es decir, el 16.36% de los reconocidos en las categorías de *Creadores Artísticos* y *Jóvenes Creadores* han accedido a integrar parte de algún concierto en el Festival. Es importante señalar que existen también 17 compositores que, en el mismo lapso, han sido incorporados en las programaciones del Festival y nunca recibieron la subvención en las categorías señaladas.

Si analizamos las cifras respecto de los que han sido beneficiarios por segunda, tercera y cuarta vez de la subvención y han accedido a este espacio de interpretación musical, observamos lo siguiente.

Los compositores más rentables, se diría en el lenguaje coloquial más taquilleros, para el Festival y para los programas de becas han sido Arturo Márquez (2 CA); con una aparición

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

en el décimo tercer Festival, dos en el décimo séptimo y una en el vigésimo segundo, y el compositor de origen uruguayo Hebert Andrés Vázquez Sandrín (2 JC y 1 CA); con una interpretación en el décimo quinto y décimo séptimo Festival y dos en el vigésimo.

Siguiendo la misma dinámica estarían los que fueron interpretados en dos ocasiones. Javier Álvarez Fuentes (2 CA); con obras ejecutadas en el Festival 13 y 19, Ana Lara (1 JC y 2 CA); en el 15 y 17, Gabriela Ortiz (1 JC y 2 CA); en el 13 y 17, Carlos Sánchez Gutiérrez (2 JC y 1 CA); en el 13 y 16, Rogelio Sosa (2 JC); en el 18 y 20, y Eugenio Toussaint (2 CA); en el 13 y 17. Con una interpretación de obra en el Festival seguirían los compositores Ignacio Baca Lobera (2 CA); en el 20, Antonio Fernández Ros (1 JC); en el 19, Gonzalo Macías (1 CA); en el 20, Roberto Morales Manzanares (1 JC y 1 CA); en el 19, Hiram Navarrete Ramírez (1 JC); en el 22, Mauricio Eduardo Rodríguez Márquez (1 JC); en el 22, Marcela Rodríguez Ramírez (2 CA); en el 13, Germán Romero Pacheco (2 CA); en el 18, Juan Felipe Waller Vigil (2 JC); en el 18 y Ricardo Zohn-Muldoon (1 JC y 1 CA) en el 16.

Es de llamar la atención que ocho de los compositores beneficiados con los estímulos económicos hasta por tres ocasiones nunca han sido interpretados por el Festival. Entre ellos se encuentran Georgina Derbez Roque (2 JC y 1 CA), Juan Fernando Durán González (1 JC y 2 CA), Ma. Del Consuelo Granillo González (2 JC y 1 CA), Armando Eugenio Luna Ponce (2 JC y 1 CA), Ulises Ramírez Romero (2 JC y 1 CA), Víctor Dagoberto Rasgado Flores (1 JC y 2 CA), Jorge Humberto Torres Sáenz (2 JC y 1 CA) y Horacio Uribe Duarte (2 JC y 1 CA). El caso extremo de Alejandro Romero Anaya (3 JC y 1 CA), quién recibiera el reconocimiento en cuatro ocasiones tampoco ha sido interpretado.

Claramente puede verse que no hay congruencia entre los beneficiarios de los programas gubernamentales y los que han tenido acceso al Festival. De los trece compositores que obtuvieron por tercera y hasta cuarta vez el reconocimiento, exclusivamente cinco lograron insertar alguna de sus obras en las emisiones del Festival. Sin duda se argumentará que existe algún tipo de preferencia por determinados compositores en la programación del Festival y probablemente exista alguna orientación en ese sentido.

### 3. Subvención a la creación de MATBA contemporánea nacional por parte del gobierno federal de 1993 y 4 a 2005

No obstante lo anterior y desde la perspectiva del Festival, ellos pueden argumentar que han incorporado a su programación en los últimos 11 años un 50% de los beneficiarios de los programas de JC y CA. Por otra parte, habría que volver la mirada a los beneficiarios y reconocer que 92 compositores, de 110 remunerados en los esquemas oficiales de *Jóvenes Creadores* y *Creadores Artísticos*, han quedado fuera de las emisiones del Festival y que 16 compositores<sup>123</sup>, que no han obtenido el beneficio de la subvención, sí han conseguido colocar alguna obra en las programaciones del mismo. Estos son: Alexandra Cárdenas, J. L. Castillo, Jorge Córdova, Miguel Del Águila, Ricardo Gallardo, Ernesto García de León, Edgar Guzmán, Cesar Juárez, M. Lecuona, Martín Matalón, Hermeto Pascoal, Vicente Rojo Cama, Antonio Russek, Marco A. Sánchez Escuer, Andrés Solís y Gerardo Taméz.

Un estudio similar habría que realizar con la Orquesta Filarmónica de la UNAM, la Orquesta Sinfónica Nacional y algunas más para determinar hasta que punto el otorgamiento de becas es congruente con la recepción de los beneficiarios en el mercado laboral. Sin embargo, las cifras ofrecidas en este primer acercamiento, muestran una clara tendencia hacia la separación entre el juicio de quienes otorgan los reconocimientos y de los que deben responder a las exigencias de una determinada audiencia en la planeación de sus programas musicales.

---

<sup>123</sup> Hay que considerar que fueron 17 los compositores interpretados y no favorecidos por los programas. Sin embargo, dos de ellos se descartan de esta lista. El primer caso se refiere a Mario Lavista quien contaba ya con el beneficio del reconocimiento de Creador Emérito. El otro caso es el de Silvestre Revueltas quien había fallecido muchos años antes de la implementación del Sistema Nacional de Creadores y que por razones diversas fue programado en el Festival como creador de música nueva.

#### **4. *El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”***

##### *a) El Festival de México en el Centro Histórico (FMCH)*

- Referencias del *Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, ahora Festival de México en el Centro Histórico*

El Festival se incorpora a la actividad cultural de la ciudad de México como una asociación civil sin fines de lucro. Bajo esta denominación, sus actividades y programaciones recaen en la dirección del mismo a pesar de los apoyos y subsidios que pudiera recibir del gobierno federal y local. En este sentido, la orientación de sus proyectos culturales ha obedecido exclusivamente a sus propias experiencias y disposiciones sin descartar, desde luego, las recomendaciones de sus patrocinadores y audiencias.

A partir de la recurrente demanda de intelectuales, artistas y personalidades de la política y del periodismo por detener el grave deterioro que sufría el centro histórico de la ciudad de México a finales de la década de los setenta, se funda en 1980 la Asociación de Amigos del Centro Histórico de la Ciudad de México AC. Este organismo público autónomo intentaba dar los primeros pasos en la preservación del patrimonio cultural del centro de la ciudad y convertirse, con el tiempo, en un interlocutor obligado del gobierno federal y de la regencia de la ciudad en materia de nuevos planes de urbanización y restauración.

Con el tiempo, la asociación consolidó la idea de crear un festival que atrajera de nuevo al público a los recintos del centro de la ciudad y propiciar así una renovada estimación estética del mismo. Por aquellos tiempos, gran parte de los edificios, plazas y obras artísticas del centro se encontraban en un franco estado de abandono.

En 1985 tuvo lugar el primer festival denominado Festival de Primavera del Centro Histórico de la Ciudad de México. Más adelante, se consolidaría la permanencia anual del evento a través del fideicomiso del Festival.



## 4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”

---

A propósito de la décima edición del entonces llamado Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Francesca von Wuthenau de Saldívar, directora general del mismo, declara:

*Uno de los propósitos primordiales que ha recorrido esta primera década es la conservación y rescate de nuestro patrimonio. Restaurar es desandar el olvido y la aún más fatídica desatención.<sup>124</sup>*

Estas palabras certifican la preocupación que se sentía entonces sobre la ausencia de un proyecto integral de recuperación y conservación del centro histórico de la ciudad de México de carácter gubernamental.

Con el advenimiento de las recurrentes crisis económicas en el país, a partir de la década de los ochenta, el Festival se gestaría y viviría inmerso en la inestabilidad económica y aprendería a prevalecer en un marco de fuerte oscilación política. Roberto Vázquez, quien lo tutelara de 1996 al 2001, haría un señalamiento al respecto y un recuento de lo que, a su parecer, resultaban ser los obstáculos más significativos a los que tendría que enfrentarse en el afán de realizar el proyecto:

*Quienes me precedieron en la conducción del Festival del Centro Histórico y lo fundaron con la esperanza en un futuro luminoso que haría realidad un sueño, un Centro Histórico plenamente salvado, nunca se imaginaron que en los textos de introducción al programa general aparecería con cierta frecuencia la expresión: “El Festival es posible a pesar de la crisis económica que padecemos en la actualidad...”...*

*Y hemos aquí salvando escollos, apostándole al futuro y preguntándonos: ¿a dónde vamos?, ¿vale la pena el esfuerzo?, ¿los vendedores ambulantes atenderán nuestro afán por unas calles ordenadas y limpias?, ¿los concheros harán una tregua?, ¿los manifestantes respetarán el bando no. 13?, el régimen de rentas congeladas llegará realmente a su fin?,...<sup>125</sup>*

Cabe aquí una reflexión sobre los vendedores ambulantes, los concheros, los manifestantes y el régimen de rentas congeladas. Todos estos fenómenos tienen un común denominador:

---

<sup>124</sup> Programa general de la 10ª ed. del Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, México, 13 al 28 de abril de 1994, p. 3.

<sup>125</sup> Programa general de la 18ª ed. del Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, México, 8 al 28 de abril de 2002.

el deterioro constante del poder adquisitivo y la marginación en que los grupos sociales arriba citados se vieron envueltos. El centro de la ciudad es todavía un espacio que da cobijo a aquellos que, al margen del desarrollo y el crecimiento económico, han tenido que incorporarse a la economía informal, al comercio del folklore para turistas y a las demandas en general de los que manifiestan su inconformidad en su plancha central. Las rentas congeladas aparecieron muchos años atrás y tuvieron su origen en proteger, en una primera instancia, a todos aquellos que carecían de los recursos para adquirir una vivienda en un programa gubernamental que descuidaba aspectos centrales como el mantenimiento de los inmuebles, pero que daba una salida temporal a la apremiante demanda de habitación.

No quiero minimizar o desconocer las dificultades que han aquejado al centro de la ciudad ni menospreciar el esfuerzo por la recuperación y restauración del centro histórico. Sin embargo, no puedo obviar el hecho de que los grandes males del centro, particularmente el comercio ambulante en la actualidad, son fenómenos que se originan en la pobreza que esas persistentes crisis financieras indujeron y en la ineptitud y corrupción de muchos gobiernos para contener los efectos del desastre económico de 1982 y 1994.

Cierto aire de desconsuelo es posible observar en el texto de Roberto Vázquez sobre el enorme esfuerzo que le significó enfrentar las negociaciones, siempre complejas, con los grupos en cuestión. Sin embargo, el abrir los espacios del centro a las manifestaciones culturales le redituó un enorme prestigio y, sobre todo, consolidó una fuerte audiencia.

Sea como fuere, el Festival sobrevivió a las dificultades económicas y también a las exigencias de una negociación constante, primero con los gobiernos priístas, y más tarde con las nuevas autoridades electas del Distrito Federal. En ambos casos, la capacidad para gestionar espacios privilegiados y recintos selectos ha sido fuente de su alta proyección en los medios escritos y algunos electrónicos. Más significativo ha sido la recepción que el evento tuvo dentro de la comunidad intelectual y artística de la ciudad de México en la década de los noventa.

## 4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”

---

Para el periodo que este estudio suscribe, la dirección del Festival fue ocupada por Francesca von Wuthenau de Saldívar, de 1985 a 1995; esto es, los tres primeros años que esta investigación abarca. Roberto Vázquez, como mencioné anteriormente, lo conduce de 1996 a 2001 y José Areán lo dirige desde el año 2002 hasta la fecha.

El caso de José Areán incluye otro giro importante en la conducción de los destinos del Festival. A su entrada, se incorporan nuevos elementos jóvenes que tenían proyectos importantes de divulgación de los ejercicios musicales contemporáneos en el género del rock y de la MATBA contemporánea. En particular, es decisivo el cambio en la programación de este último género. El ingreso de José Wolffer ha significado, una apertura hacia la música contemporánea como no se había dado en ningún otro momento del Festival. En cierta forma, su programación en el espacio denominado Radar, da respuesta a muchas de las expectativas que el público especializado tenía acerca de las nuevas manifestaciones musicales en este género y abre un camino, no poco riesgoso, a la experimentación e innovación musicales.

Otro fenómeno interesante a destacar de la dirección de Areán, es su constante preocupación por insertar en sus programaciones cierto espíritu didáctico. En no pocos casos, se ha comprometido a los músicos invitados a participar en eventos académicos orientados a difundir técnicas y elementos de composición para estudiantes y profesionales del gremio.

A lo largo de la existencia del Festival, se han comisionado obras a compositores mexicanos que han sido estrenadas en el propio espacio. A pesar de que no son muy numerosos estos casos, es importante decir que es realmente extraño encontrar que algún organismo promotor en México comisione obra a los compositores. Por ejemplo, el *Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”*, no encarga obra a los compositores. Dicho con claridad, no paga el trabajo de creación. La recompensa, en todos los casos, ha sido el que se estrene su obra en los recintos propiedad del INBA y del Cenart. Es por tanto relevante señalar esta labor de fomento a la creación musical.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

- Comparativo de programación de MATBA en *El Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México*, actualmente *Festival de México en el Centro Histórico* de 1994 a 2006.<sup>126</sup>

Como se expone en el capítulo I, en el subíndice 2, las categorías utilizadas para clasificar la programación de MATBA son: MATBA canónica internacional, MATBA canónica nacional, MATBA contemporánea internacional y MATBA contemporánea nacional. Esta clasificación obedece a un ordenamiento estrictamente orientado por dos factores que, desde mi punto de vista, son básicos para cualquier análisis de la práctica musical. El lenguaje musical a utilizar, asuntos concernientes al manejo de un código específico, y el factor temporal, cuestiones vinculadas al contexto e historicidad de las manifestaciones musicales involucradas.

Bajo este esquema, se pretendió un ordenamiento tomando como unidad de medida el concierto dedicado en su totalidad a las categorías arriba señaladas. Sin embargo, hubo casos de conciertos que podían incluir dos diferentes clasificaciones en una misma presentación. Como la naturaleza de la programación en el Festival, por lo general, incluye casi siempre dos exposiciones del mismo evento, decidí ubicar una unidad a cada categoría según correspondiera.

Hubo también casos en que se había programado, por ejemplo, una pieza de seis minutos de MATBA canónica nacional en un concierto de una hora y media, y en dónde el grueso de la programación obedecía a la MATBA canónica internacional. Siendo tan pequeño el ejemplo de música mexicana incluida, según el caso en cuestión, opté por hacer el señalamiento de la excepción pero conservando la clasificación original según el volumen de contenidos.

Otro caso interesante, por cierto único en toda las programaciones revisadas desde 1993 hasta el 2006, fue el encontrar un concierto, dedicado por completo a un compositor

---

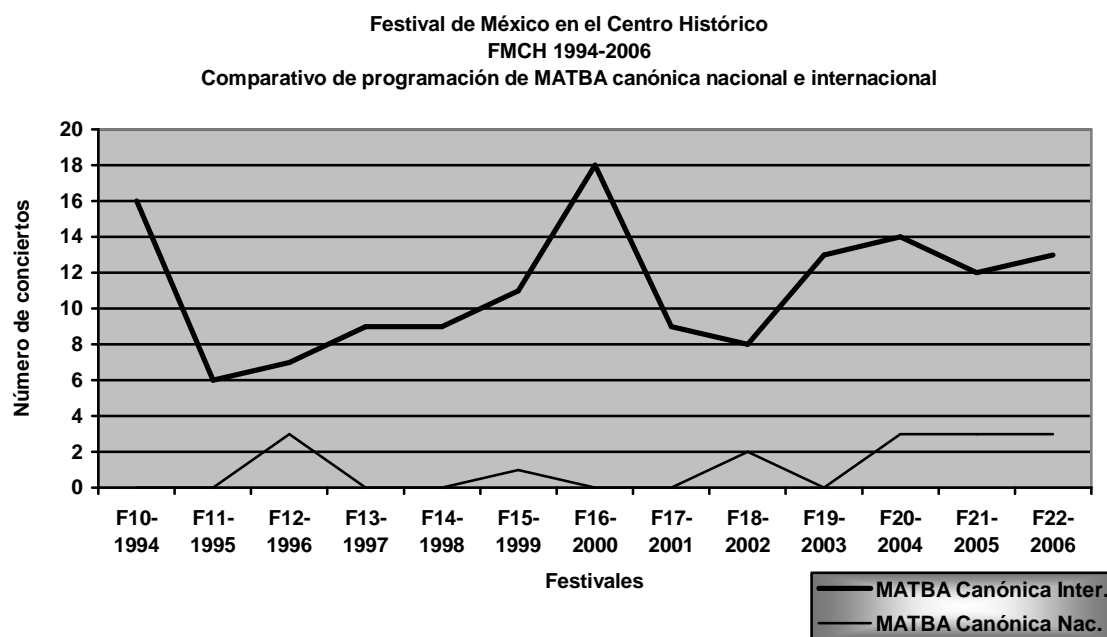
<sup>126</sup> La investigación que aquí se presenta, emana de los programas generales de los Festivales desde 1994 a la fecha. Esta información fue proporcionada por el Mtro. José Areán, director general del Festival, y es producto de una revisión cuidadosa de cada concierto y de la participación entusiasta de las propias autoridades del Festival.

4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”

mexicano, que sin embargo y a pesar de ser un compositor joven, escribe una obra que debería registrarse propiamente como MATBA canónica nacional que como contemporánea. El lenguaje musical utilizado es propiamente una imitación del lenguaje barroco con algunos efectos de sintetizador al final de la obra. En este caso, como el de las excepciones anteriores, se incorporó la obra al listado de la MATBA canónica haciendo la mención correspondiente. He preferido esta opción antes que inscribir el evento dentro del género de la música contemporánea y dar una equivocada impresión de la técnica utilizada.

A continuación, se presenta el gráfico que da cuenta de la densidad de programación de MATBA canónica internacional y nacional en el Festival, desde 1994 hasta el 2006.

Gráfico III. 4. 1<sup>127</sup>



Como es fácil observar en la gráfica anterior, se programan muchos más conciertos de MATBA *canónica internacional* que de *canónica nacional*. En buena medida, se entiende

<sup>127</sup> Toda la información, de la cual se nutren los gráficos vinculados con las programaciones del FMCH, emana de los programas generales editados por el Festival y que generosamente fueron donados para este estudio por su actual director, el Mtro. José Areán, quién, en ningún caso, pretendió modificar o intervenir en la construcción de las tesis o conclusiones de este trabajo. Todo lo contrario, debo agradecer su entusiasta participación en aclarar mis dudas y su interés intelectual por incentivar la investigación sociológica.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

que el Festival, desde sus inicios, privilegió los ejercicios musicales internacionales que eran congruentes, se lo propusieran deliberadamente o no, con la política cultural del gobierno federal. Sin embargo, también debiera observarse la intención de las propias autoridades del Festival, en el sentido de privilegiar en sus programaciones a los compositores inscritos en el seguro repertorio de los consagrados o canonizados por la tradición europea. En todo caso, el Festival tuvo que conciliar con las grandes audiencias y con el montaje de obras que han sido incorporadas al gusto masivo.

Al igual que en las gráficas de titulación y otorgamiento de becas, el año de 1995 también hizo estragos en la programación del Festival. Nuevamente, la cantidad de conciertos programados en los años subsecuentes se incrementa hasta llegar a un pico en el año 2000. En el año de 2001, hay un notorio descenso en el número de conciertos proyectados para estabilizarse en los años subsecuentes en una media de 13 conciertos por programa anual, en la modalidad de MATBA canónica internacional.

El caso de la MATBA canónica nacional es muy distinto. En la emisión de 1994 se programó una obra de Blas Galindo, con duración de seis minutos. En 1995 otra obra mexicana de Gustavo Campa, con duración aproximada de 13 minutos. Para 1996, se programan obras mexicanas con una extensión de una hora, 13 minutos aproximadamente. Sin embargo, aquí encontramos algo interesante. La presentación del corto cinematográfico de *Redes*, obra original de Silvestre Revueltas, se proyecta con música en vivo según la disposición original del autor y no el habitual orden de la *Suite Redes* de Enrich Kleiber. Estas sutilezas, pronto se convertirían en una constante que diera gran interés al evento, por encima de los acostumbrados montajes.

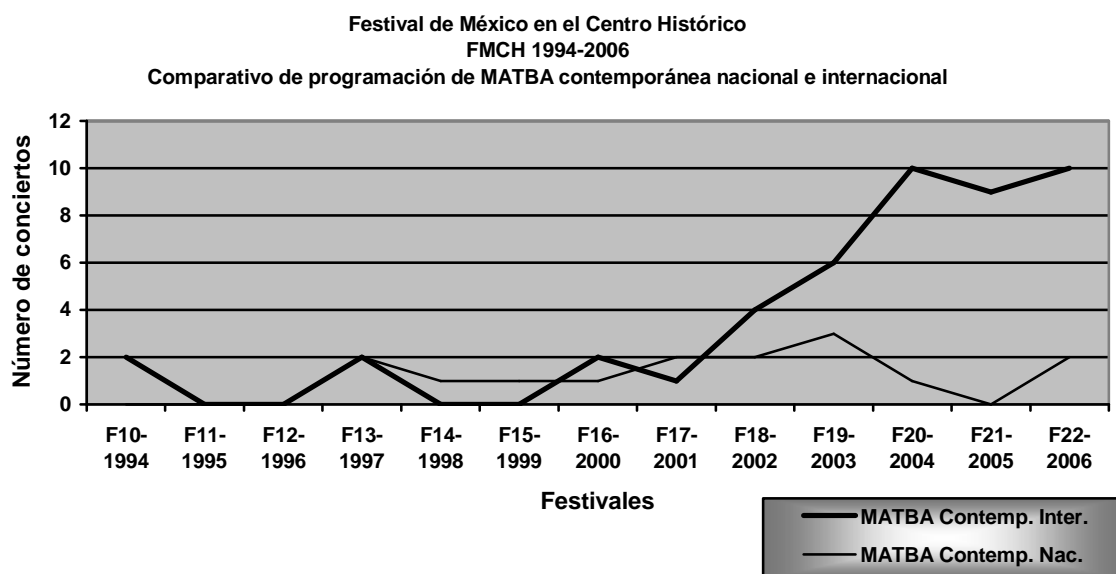
De 1997 hasta el año de 2001 se olvida la programación de música mexicana tradicional en el festival salvo la presentación de *Redes* y *Sensemaya* de 1999. Ambas obras de Silvestre Revueltas. Ciertamente, no existe ninguna lógica que justifique esta ausencia salvo el hecho de que la programación de MATBA canónica internacional creció enormemente al igual que la programación de música popular y que estos incrementos rompieron el equilibrio entre los distintos géneros programados. Con todo, es innegable que el Festival descuidó

## 4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”

severamente el montaje de música mexicana tradicional hasta el año de 2004 en donde, a pesar de ser desproporcionada la programación respecto de la canónica internacional, por lo menos se ha estabilizado en una media de tres conciertos por año.

El caso de la presentación anual de MATBA contemporánea ha sido muy distinto:

Gráfico III. 4. 2



Irremediablemente, como diría Bourdieu, la creación artística nueva siempre tiene desventajas con respecto a las prácticas artísticas más conservadoras y tradicionales. Al respecto nos señala:

*Sería necesario tomar en cuenta toda la lógica del campo de producción artística y de la relación que éste mantiene con el campo de la clase dominante, para comprender que la producción artística de vanguardia esté condenada a decepcionar, desigualmente y siempre a corto plazo, las expectativas burguesas.<sup>128</sup>*

*Pero también habrá casos en que los bienes no encuentren “consumidores” que los encuentren de su gusto. El ejemplo por excelencia de esos bienes que preceden*

<sup>128</sup> Bourdieu, Pierre, *La Distinción. Criterio...* Op. cit., p. 294-5. En estas páginas Bourdieu hace una seria reflexión acerca de los enormes desafíos que representa, para el *gusto burgués*, la producción de arte contemporáneo. Tanto por las diferencias que encuentra entre el gusto de quienes poseen poder económico y cultural, como por las asimetrías y contradicciones que se ponen en marcha con la innovación en el uso de nuevos códigos, más accesibles a los acumuladores de capital cultural que económico.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

*al gusto de los consumidores es el de la pintura o la música de vanguardia, las cuales, desde el siglo XIX, sólo encuentran los gustos que “convocan” mucho después del momento en que fueron producidas, a veces mucho después de la muerte del productor.<sup>129</sup>*

*La inercia propia de las competencias artísticas (o, si se quiere, de los hábitos) hace que, en los periodos de ruptura, las obras producidas mediante instrumentos de producción artísticos de un nuevo tipo se vean abocadas a ser percibidas, durante un cierto tiempo, a través de los instrumentos de percepción antiguos, precisamente aquellos contra los cuales se constituyeron.<sup>130</sup>*

Salvo por el concierto de David Arkestone y su repetición en el Décimo Festival del año de 1994, no se programó ningún otro concierto o parte de concierto de MATBA contemporánea hasta 1997.

Es sencillo observar como los intereses de Roberto Vázquez, en el terreno de la programación, se centraban en el repertorio más tradicional. De 1994 al 2001, un lapso de ocho años, se programaron 103 conciertos de MATBA. 89 de ellos, correspondieron a la denominada canónica; esto es el 86.4%. A la música contemporánea le correspondieron 14 conciertos, el 13.6%. Si contamos los conciertos de música popular, que en ese mismo espacio de ocho años se programaron, encontramos que el porcentaje aún es menor. De los 174 conciertos realizados, a la MATBA contemporánea correspondería un porcentaje del 8.0%. Obviamente, el consolidar un espacio para la Festival, en la ciudad de México, implicaba un repertorio que diera satisfacción al sector de elite de mayor capacidad económica —empresarios, miembros prominentes del sector financiero, patrocinadores, etc.—, que a la porción intelectual, por cierto, mucho menor en México que en otros países de Europa.

El grueso de las obras programadas se expresa sobre un lenguaje tonal a pesar de que existen otras que contienen algún tipo de experimentación o giro hacia la politonalidad o la atonalidad. Esto es, los programas recargan buena parte de su propuesta musical en un código tonal que ciertamente resulta mucho más accesible a un público de mayor capital

---

<sup>129</sup> Bourdieu, Pierre, «La metamorfosis de los gustos», en *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990, p. 181.

<sup>130</sup> Bourdieu, Pierre, *El Amor al Arte, Los museos europeos y su público...*, op. cit. p. 84



## 4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”

---

económico. Hay que recordar que, como afirma Bourdieu en *La Distinción*<sup>131</sup>, la elite intelectual presenta siempre una separación entre su gozo estético y el gusto, ciertamente más simple, de los poseedores del capital económico. Sin embargo en México, las condiciones son un tanto extremas. El sector dominante, depositario del capital económico es desproporcionadamente más poderoso que el grupo de elite poseedor del capital cultural. Esto es, los intelectuales son un grupo dominado de la clase dominante, que difícilmente podría enfrentar, de manera equilibrada, las tendencias impuestas por los poseedores del capital económico.

*... los artistas y los escritores, y con mayor generalidad los intelectuales, son un sector dominado de la clase dominante. Dominante, en tanto que poseedores del poder y de los privilegios que confiere la posesión del capital cultural y asimismo,... dominados en sus relaciones con los que tienen poder político y económico...*<sup>132</sup>

En el gráfico III. 4. 2., podemos observar el cambio radical que significó la entrada de José Areán a la dirección del Festival. A partir del año 2002, encontramos un crecimiento especialmente notorio en la programación de MATBA contemporánea internacional, más allá de lo proyectado en los años anteriores y sin menoscabo de lo programado en el ámbito de la música canónica. Este incremento del género obedece a varios factores.

En primer término, se delegó en José Wolffer, la creación del Festival Radar. Un espacio dentro del propio Festival, que se encarga exclusivamente de proponer una programación de música contemporánea. Esto derivó en un aumento sustancial del repertorio de nueva creación. Por otra parte, tanto Areán como Wolffer, son jóvenes músicos para quienes, la innovación en el terreno musical, no representa un obstáculo insalvable, toda vez se mantengan las cifras de conciertos dedicados a la MATBA canónica internacional en los niveles acostumbrados.

---

<sup>131</sup> Bourdieu, Pierre, *La Distinción. Criterio...* op. cit. A lo largo de toda la obra se explicita una clara diferencia entre el gusto de la elite dominante y el de los intelectuales. Estos últimos, tomando las reservas de ubicación del fenómeno en Francia a finales de la década de los ochenta, normalmente se enfrentan a los grupos de elite que poseen el capital económico pero que carecen del refinamiento propio de su selecto grupo.

<sup>132</sup> Bourdieu, P., “Cosas Dichas”, Ed. Gedisa, Buenos Aires, Argentina, 1988, pp. 147-8.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

A pesar de que Roberto Vázquez todavía dirigía el Festival en el año de 2002, es un hecho que tanto Areán como Wolffer ya jugaban un papel importante tanto en la programación como en la planeación administrativa.

Así las cosas, y tomando como punto de quiebre el año de 2002, podemos observar los siguientes cambios. Se llevaron a cabo 65 conciertos de MATBA canónica; 58%, y 47 de MATBA contemporánea equivalente al 42% restante. Sin duda, muestra de un mayor equilibrio entre los dos géneros. 112 conciertos de MATBA contra 63 de música popular y de masas. Este último dato si es una constante en todos los Festivales donde la programación de MATBA equivale al 61% del total de concierto realizados a partir de 1994 hasta la fecha.

No obstante lo anterior, tropezamos con una cifra que destaca de lo ya mencionado. Esto es, la realización de sólo ocho concierto de MATBA contemporánea nacional, equivalente al 17.02% del total de MATBA contemporánea ejecutada en el Festival Radar del 2002 a la fecha. Más incluso, en los últimos tres años se programó un total de 3 conciertos. De los dos realizados en el 2006, uno fue programado por Radar y el otro por la dirección general del Festival. Desde 1997, la programación de música mexicana contemporánea dentro del Festival apenas alcanza uno o dos conciertos por año y en algunos casos se ha omitido.

En los 13 años que este estudio contempla, el porcentaje de MATBA contemporánea nacional programada, respecto del total de MATBA realizada en lo general, corresponde a un 6.97%. Esto es, 15 de 215 conciertos. Aún más sorprendente resultó verificar que, de esos 215 conciertos, únicamente 9 correspondieron a la música canónica nacional, para un porcentaje de 4.18% del total de lo programado en 13 diferentes emisiones del FMCH.

La programación de música nacional, ya sea contemporánea o canónica, no ha sido una prioridad para el Festival. Esta reducida asignación de espacio debe analizarse a partir de reconocer la confluencia de diferentes factores sociales que así lo han orientado.

## 4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”

---

En primer término, debemos considerar el papel que juegan las audiencias cuando efectivamente tienen ingerencia en el éxito o fracaso económico y político de un evento cultural de las dimensiones del Festival<sup>133</sup>. Entre otros, la ingerencia de los patrocinadores.

En este caso, y tomando en cuenta que el porcentaje de apoyo económico del gobierno federal y local es sensiblemente menor a los gastos del programa en su conjunto, es de esperarse que los patrocinadores y alguna parte de la audiencia cautiva, ejerzan cierta influencia sobre el tipo de música que se desea integre el grueso de la programación y que se apueste a un éxito más o menos garantizado en el montaje de un acervo musical tradicional por parte de los programadores. Bajo esta óptica y tomando en cuenta que el acervo musical internacional es proporcionalmente mayor que el nacional y más conocido, fundamentalmente por los patrocinadores, no sería extraño que el número de obras programadas de MATBA internacional fuera superior.

Otra vertiente del problema recae sobre el sistema escolarizado en México dependiente de la Secretaría de Educación Pública.

Para contener los efectos de la grave crisis económica de 1982 y la drástica caída del PIB, el gobierno mexicano se vio obligado a concertar con el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional (FMI) medidas llamadas de “austeridad” que tenían como propósito reducir el déficit público y abrir el mercado interno a los productos extranjeros, principalmente provenientes de los Estados Unidos, a cambio de obtener fondos suficientes para contener los efectos de la deuda externa. Estos acuerdos se hacen efectivos a partir de la firma de la llamada *carta de intención* de 1986<sup>134</sup> y de los subsecuentes convenios pactados, principalmente con el FMI, en el denominado *Plan Brady*.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Debemos recordar que muchos eventos culturales en México no se ven obligados a responder a las exigencias del público o de los patrocinadores en tanto gozan de la subvención del gobierno federal y/o local. También es necesario observar que el FMCH ha debido consolidar un espacio cultural cuando no existía el menor interés, por parte de la iniciativa privada en México, en dedicar algún tipo de esfuerzo en recuperar el patrimonio cultural del Centro Histórico.

<sup>134</sup> Mediana P., Luis, *Hacia el nuevo estado. México, 1920.1994*, FCE, México, 1994, p. 245. Véase también Meyer, Lorenzo, et. al., *Historia General de México*, op. cit., pp. 935 a 943.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 251.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

Entre otras medidas, las autoridades educativas del país, convinieron modificar parcialmente los programas de estudio para adaptar sus contenidos a las nuevas exigencias de tecnificación de la educación y facilitar un tránsito rápido hacia la formación de una naciente industria tecnológica capaz de competir en las nuevas condiciones de apertura con mano de obra calificada y barata.

Desde mediados de la década de los ochenta, las escuelas públicas en nuestro país, obedeciendo a estas presiones, principalmente orquestadas desde la propia Secretaría de Educación Pública, modificaron los planes de estudio de primaria y secundaria para adaptar sus contenidos a las exigencias de una tecnificación del sistema público escolarizado. Con este propósito, se modificó la formación musical obligatoria en el nivel medio, y se sustituyó la asignatura de formación musical por una *instrucción artística* que pretendía incorporar toda la gama de prácticas artísticas y, en algunos casos, su sustitución por talleres y técnicas elementales propias de la pequeña industria. En relación con la posición actual de la educación musical, en el ciclo escolar de primarias públicas en el Distrito Federal, Lourdes Palacios señala:

*El tiempo que se le destina es de una hora semanal, la cual tiene que ser distribuida entre las cuatro asignaturas artísticas, lo que significa que a cada una le corresponde alrededor de quince minutos semanales. Es una labor que se le encomienda al maestro de grupo y no a especialistas en las disciplinas artísticas... La realidad que impera en nuestras escuelas es que el maestro relega los contenidos de la asignatura de educación artística debido a que tiene la obligación de cubrir los contenidos de las asignaturas básicas... En cambio, los contenidos de las disciplinas artísticas están planteados de manera muy flexible, su cumplimiento no está estipulado como obligatorio, y se pueden cubrir en los tiempos muertos o como apoyo a las otras asignaturas.<sup>136</sup>*

Cualquiera que sea el criterio con que se analice la medida, es un hecho que la formación musical y el poco conocimiento de la música nacional se perdieron en una gran parte de quienes, por su situación económica, dependían del sistema público para hacerse de la información, valores y códigos de los ejercicios musicales inscritos en la tradición de las Bellas Artes. No es de extrañar que, a pesar de la creación del Cenart, el Sistema Nacional

---

<sup>136</sup> Palacios, Lourdes, *Arte: asignatura pendiente...* op. cit., pp. 110-111.

## 4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”

---

de Creadores y los apoyos a la creación musical en el periodo Salinista, el público se haya mantenido a cierta distancia o completamente alejado de la MATBA, y sobre todo, de la creación musical de origen nacional.

Uno de los más importantes espacios gratuitos dedicado al conocimiento de la MATBA nacional era el sistema escolarizado público<sup>137</sup>. Modificados los contenidos de los planes de estudio del nivel básico y medio, y diluido los contenidos de formación musical en la modalidad de educación artística general, las posibles audiencias derivan ahora de un selecto grupo de escuelas particulares que, por tradición o por dedicar su espacio educativo a grupos selectos de la población, aún incluyen una formación musical. En todos los casos, este grupo de instituciones educativas es considerablemente más pequeño que el sistema de educación media de la Secretaría de Educación Pública en el país.

Cabe recordar nuevamente, que no es el propósito de este trabajo investigar los efectos que esta medida tuvo en la formación de audiencias para la MATBA nacional ya sea canónica o contemporánea, debido a los límites naturales que esta exploración impone. Sin embargo, debo dejar constancia de lo que parece ser un fenómeno persistente en los distintos foros y festivales que aquí se analizan en los últimos 15 años. Esto es, la falta de audiencias capaces de demandar una producción de MATBA nacional.

### b) *El Foro Internacional Música Nueva “Manuel Enríquez”*

#### ▪ Referencias del *Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”*

El *Foro Internacional Música Nueva “Manuel Enríquez”* (FIMN“ME”) nació en el año de 1978, cuando el propio Manuel Enríquez tenía la dirección de música del INBA, de un proyecto cuya autoría ha sido fuertemente cuestionada por el investigador Julio Estrada<sup>138</sup>. Producto de su iniciativa o no, el FIMN fue consolidándose como una plaza importante

---

<sup>137</sup> Hay que hacer mención también de la labor que algunas difusoras de radio tuvieron en la difusión de la MATBA nacional en desde mediados del siglo XX y que por diversas circunstancias desaparecieron.

<sup>138</sup> [www.jornada.unam.mx/1999/06/10/estrada.html](http://www.jornada.unam.mx/1999/06/10/estrada.html). Página en la que se expresa la inconformidad del compositor Julio Estrada sobre la autoría del proyecto, la incapacidad del compositor Manuel Enríquez para dirigir el evento y lo que el autor considera una política de exclusión, fomentada desde el interior del Foro, hacia algunos compositores.

### III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

---

para los compositores y un espacio institucional reconocido por su labor de difusión la música contemporánea, nacional e internacional. No es posible afirmar, como muchos otros críticos, que también fuera una instancia de fomento a la creación de música contemporánea nacional. Las escasas obras comisionadas por el propio Foro, desde su creación hasta la fecha, no permiten atribuirle esta facultad. Tampoco podemos aseverar que el FIMN estuviera abierto a todos los compositores contemporáneos. Al respecto afirma el compositor Julio Estrada:

*El Foro de Música Nueva reflejó la desconfianza de Enríquez hacia la mayoría de sus colegas que pudiesen remplazarlo en el puesto; de ahí su modo singular de seleccionar la música o de hacerla ejecutar. Fortaleció una idea más informativa que selectiva que con frecuencia condujo al foro a ser el espacio de una vanguardia insulsa e improvisada...La discusión crítica fue vista como un ataque a la institución y a su cabeza, un desafío que enfrenté personalmente y que me mantuvo, como a mi música desde entonces, al margen de dicho medio y otros similares.<sup>139</sup>*

Con todo, el FIMN tuvo un gran crecimiento en las décadas de los ochenta y mitad de los noventa. Fue en sus programas donde la tendencia del neo-instrumentalismo<sup>140</sup> tuvo uno de los desarrollos sostenidos más destacado que se hayan visto en México. Una buena parte de la comunidad académica —ciertamente hubo sus exclusiones— participaba tanto en la creación de las obras como en la ejecución de las mismas.

Tal vez la riqueza más significativa del Foro en esos años yacía en la gran participación de la comunidad académica como audiencia cautiva del mismo. Por largo tiempo, los alumnos y profesores de composición de las distintas escuelas profesionales de la ciudad, asistían con regularidad a sus diferentes emisiones y discutían sobre los programas, la calidad de interpretación y la selección de las obras. Hubo, en el ámbito de los estudiantes de composición, infinidad de reuniones en donde se argumentaba sobre la pertinencia de utilizar elementos técnicos o de lenguaje musical que previamente se habían escuchado en

---

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> El neo-instrumentalismo es una tendencia que fue ampliamente aceptada en los países de América Latina en tanto requería exclusivamente la destreza del instrumentista, en la emisión de nuevas sonoridades, y no la posesión de recursos informáticos o electrónicos; para muchos inalcanzables en las décadas de los setenta y ochenta. Para mayor información véase: Arizpe, M., Saavedra, L., et. al. , *Nuevas Técnicas Instrumentales*, Mario Lavista dir., Ed. Pauta, México, 1984.

## 4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”

---

sus programas. Sin duda, también giraba la conversación sobre las ausencias u omisiones que el evento evidenciaba respecto de compositores u obras que habían sido descartados a través de sus diferentes emisiones.

Para muchos ejecutantes, el Foro significó una oportunidad de acercamiento a los nuevos lenguajes e innovadoras técnicas de interpretación que difícilmente podían estudiarse en sus centros académicos. Cabe destacar que los programas de estudio de las escuelas profesionales de música no se renuevan con frecuencia y que en la mayoría de los planes y programas de estudio, de la década de los ochenta, no había siquiera mención de los nuevos lenguajes musicales surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XX y mucho menos de las técnicas de ejecución instrumental que exigían estos nuevos lenguajes.

Sin embargo, el Foro nació como un evento que dependería siempre del subsidio estatal y por ende de las oscilaciones de la economía del país y de las decisiones circunstanciales del funcionario en turno. Así, muchas de las emisiones del Foro se verían afectadas por las inconsistencias en el manejo de los fondos y por arbitrariedades de quién, a lo largo de su desarrollo, lo ha dirigido. Otro factor, que con el tiempo derivaría en un conflicto del Foro, sería el que está vinculado con las fluctuaciones de su público. Como dije anteriormente, el FIMN contaba con un público cautivo, ciertamente informado, pero muy reducido. Fuera de los espacios académicos, las emisiones pasaban desapercibidas para un gran número de posibles escuchas e incluso, para la segunda mitad de la década de los noventa, fue notoria la ausencia de las comunidades académicas, según manifestaran algunos programadores del Foro.

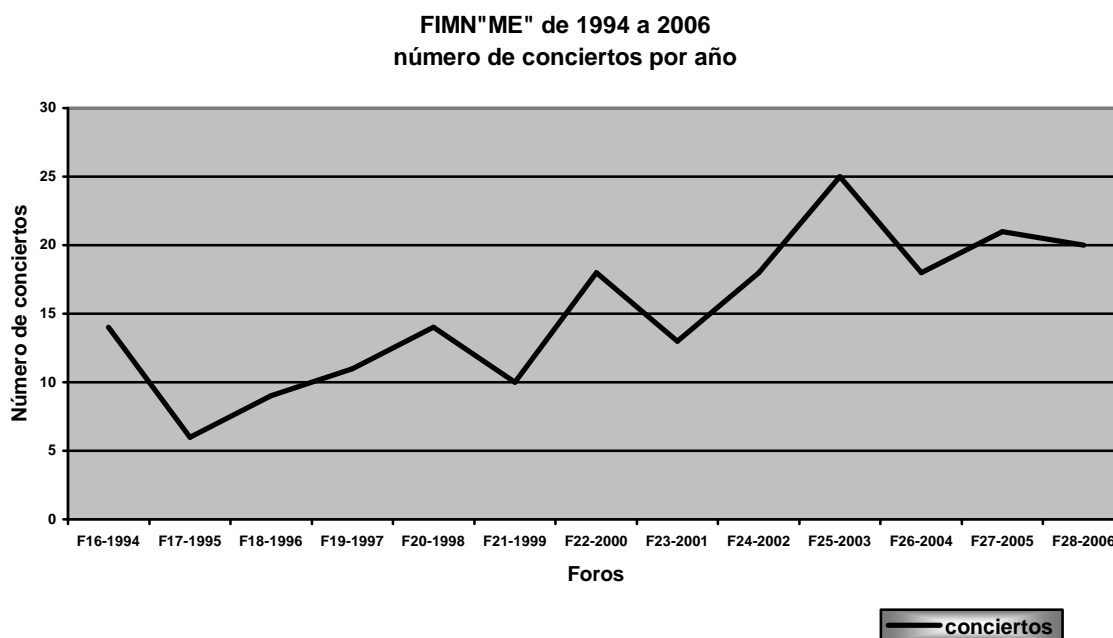
Este fenómeno, ha sido de gran interés pero muy poco estudiado. No existe investigación alguna que de elementos que certifiquen cambios cualitativos o cuantitativos de su audiencia cautiva. Sin embargo, he podido verificar el alejamiento del alumnado y del sector académico en, por lo menos, las últimas cinco emisiones del Foro. Ciertamente no fue nunca un evento masivo que atrajera a grandes sectores de la población, no obstante lo anterior, es de llamar la atención la reciente inestabilidad de su audiencia, manifestada por los propios programadores.

III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

- Comparativo de programación de MATBA en el *Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”*, de 1994 a 2006

Tomando como punto de partida el año de 1994, podemos observar que el número de conciertos que se programan anualmente ha tenido un ascenso de un 25% aproximadamente con respecto al año de 2006. Este crecimiento se muestra en el siguiente gráfico:

Gráfico III. 4. 3<sup>141</sup>



Al igual que en las muestras del Festival de México en el Centro Histórico, el Foro presenta una drástica disminución en el programa correspondiente al año de 1995. Sin excepción, la crisis económica de 1994 se deja ver con claridad en los eventos culturales tanto de la iniciativa privada como de los directamente financiados por el gobierno federal.

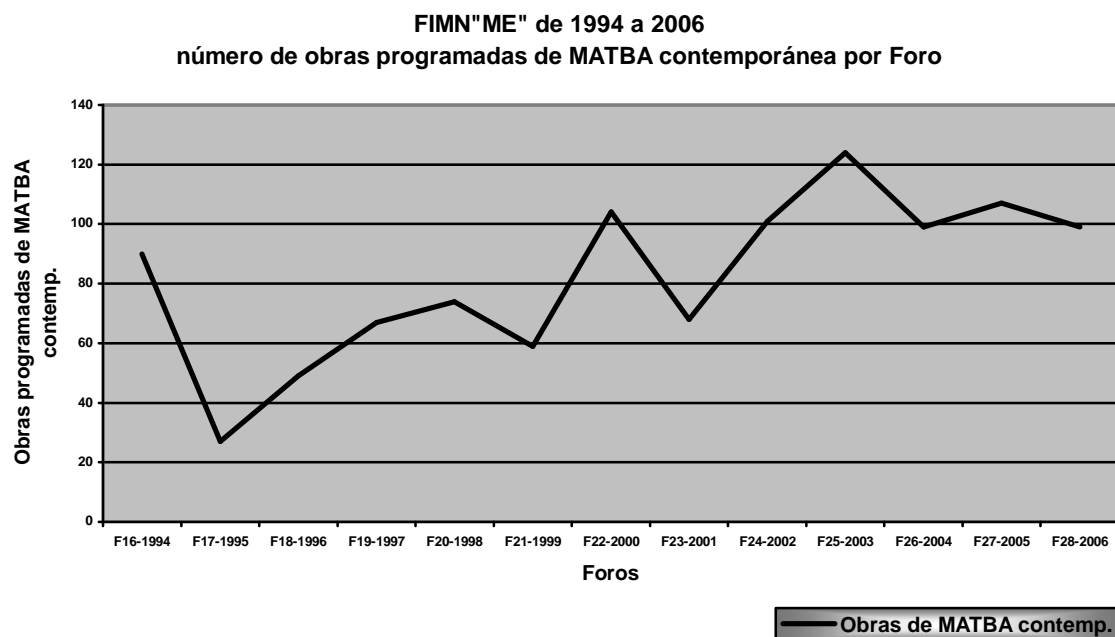
<sup>141</sup> Toda la información, de la cual se nutren los gráficos vinculados con las programaciones del FIMN“ME”, emana de los programas generales editados por el Foro y que generosamente fueron donados para este estudio por Norma Martínez Castillo, responsable de Difusión y Prensa de la Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA a cargo del Mtro. Gustavo Rivero Weber. En ningún caso, se pretendió modificar o intervenir en la construcción de la tesis o conclusiones de este trabajo.



4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”

Sin embargo, en el Foro no pretendemos cuantificar el número de conciertos dedicados a alguno de los géneros<sup>142</sup>, sino medir el número de obras programadas por temporada en las modalidades de MATBA contemporánea nacional e internacional. Para comenzar, se muestra un gráfico que cuantifica el número de obras presentadas por Foro de MATBA contemporánea.

Gráfico III. 4. 4



Como podemos observar, el movimiento de la serie es casi idéntico al del gráfico III. 4. 3, que da cuenta del número de conciertos. Aquí también, se ve claramente el desplome de la programación en el año de 1995. Con todo, un dato es muy significativo. Como señalaba, si medimos el número de conciertos podemos afirmar que crece la programación de los mismos en un 25% aproximadamente. Sin embargo, cuando cuantificamos el número de obras programadas observamos que estas crecieron apenas nueve obras más que en 1994.

<sup>142</sup> Es importante señalar que el FIMN"ME" dedica su programación, casi en su totalidad, a las vertientes de MATBA contemporánea nacional e internacional. Por ese motivo, es mucho más práctico y eficaz hacer un recuento de la programación de obras que de conciertos. En todo caso, el conteo de obras permite un acercamiento mucho mayor a la propuesta musical establecida.

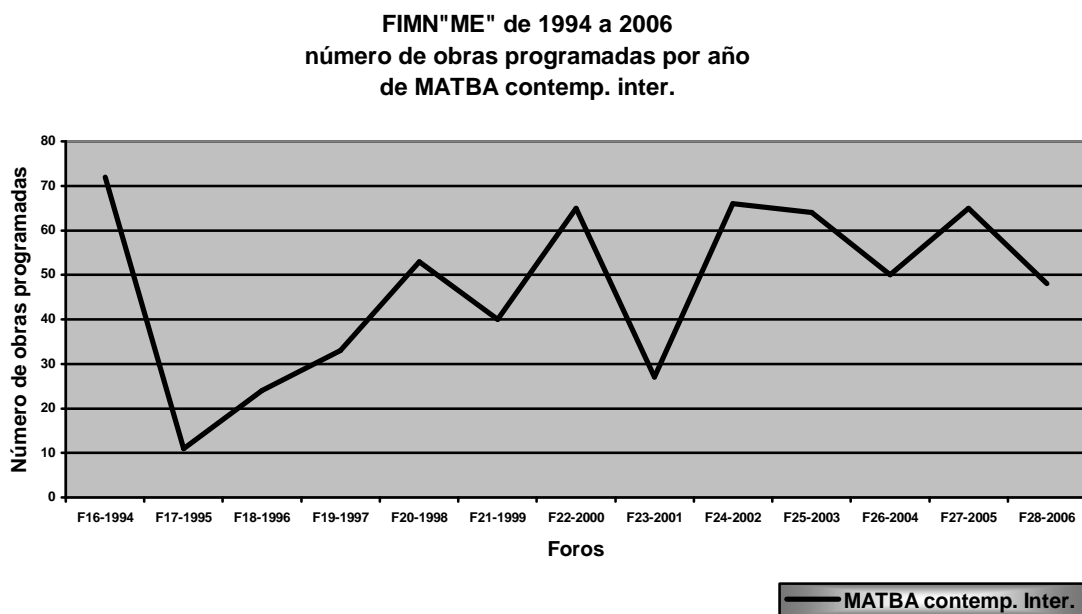
III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

Esto significa que, a pesar de que se experimenta un crecimiento sostenido, este representa apenas un 9% más de lo presentado en 1994.

El pico que se muestra en ambos gráficos —III. 4. 3 y 4— en el año de 2003, tiene que ver con que toda obra que tuviera tintes de contemporánea se incluía en la programación del Foro no importando si los tiempos del mismo se desbordaran. Por lo general el Foro se inscribe en el mes de mayo y tiene una duración máxima de 4 semanas. El FIMN“ME”, al que nos referimos, tuvo una duración de 7 meses. Esto es, de mayo hasta noviembre de ese mismo año. Otro dato que se desprende de los gráficos anteriores es un ligero declive de la programación en el año del 2001, cuando las autoridades del INBA y del CONACULTA habían cambiado respondiendo a la permuta de partido en el gobierno federal.

Revisemos ahora la propuesta de programación de MATBA contemporánea internacional.

Gráfico III. 4. 5

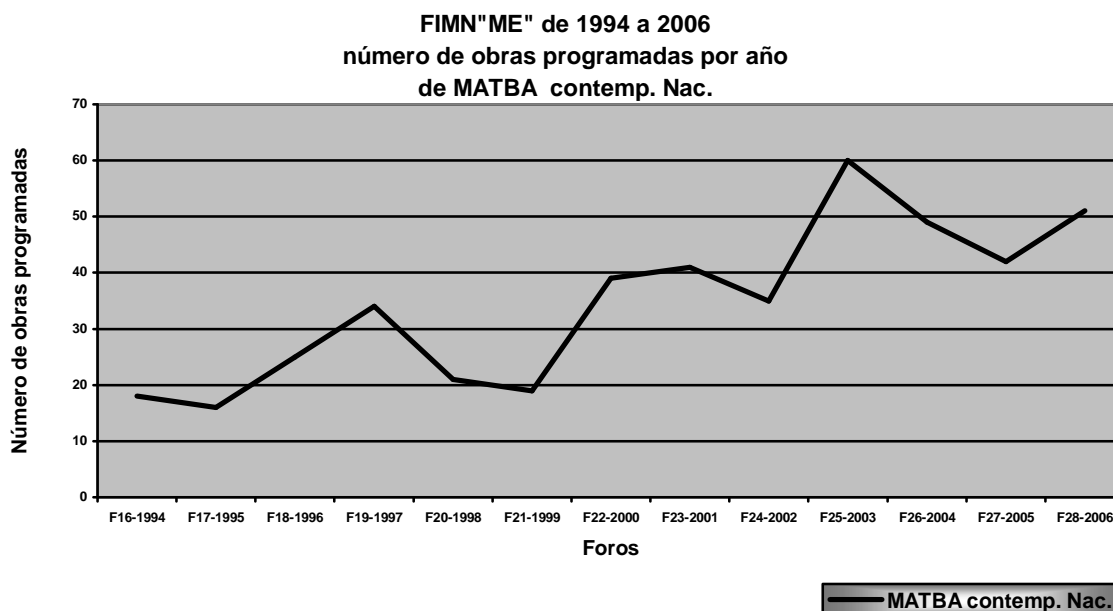


En este gráfico, los declives de programación son más notorias que en las anteriores cuantificaciones. Por ejemplo, la crisis del año de 2001 es particularmente evidente como no lo era en los gráficos III. 4. 3 y 4. Tomemos en cuenta que la administración de Vicente

## 4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enríquez"

Fox redujo en un 4.0%<sup>143</sup> el presupuesto general dedicado a la cultura. La crisis del año de 1995 es, por cierto, mucho más explícita aquí que en los seriales ya señalados. De alguna manera, la programación de música internacional, aunque no en todos los casos, implica cierto esfuerzo económico para conseguir la obra, a veces los intérpretes y, en algunos pocos casos, hasta los compositores. Consecuentemente, cuando el país, por la razón que fuere, tiene alguna crisis financiera, ésta se ve reflejada con mayor claridad en la programación de MATBA contemporánea internacional.

Veamos ahora el comportamiento de la programación MATBA contemporánea nacional.



Como podemos observar, en el montaje de este género, los rangos son menos extremos que en el caso de la música de procedencia internacional. Tanto la crisis de 1995 como el pico del año de 2003 pueden ser identificados con facilidad. No obstante, la crisis del año de 2001, en la modalidad de música nacional, no puede reconocerse. Esto es, a pesar de que estamos en conocimiento de que hubo un descenso en la programación de concierto y obras en ese año, el gráfico no muestra el declive.

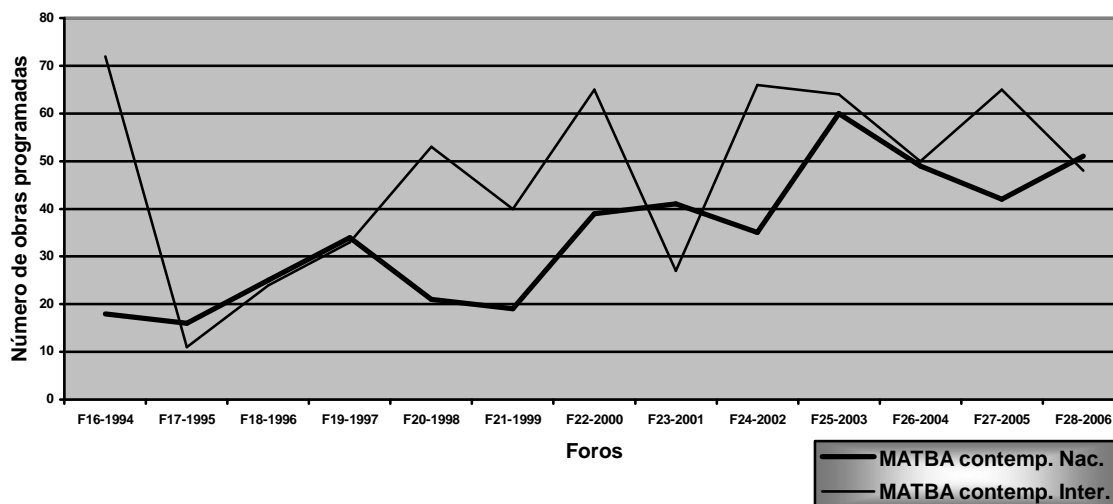
<sup>143</sup> *La Jornada*, Cultura, 8 de julio de 2004.

III. Continuidades, contrastes y rupturas en el proceso de difusión y fomento a la creación de MATBA contemporánea, 1994-2005

Después de revisar lo que en un principio parecía ser una inconsistencia, producto de algún descuido, resultó ser un dato de enorme importancia. Como dije anteriormente, en tiempos de crisis económica la programación de MATBA contemporánea internacional se ve particularmente afectada. Sin embargo, el caso de la MATBA contemporánea nacional es exactamente contrario. Cuando hay crisis económicas, se recurre con cierta generalidad a programar música mexicana, que en muchos sentidos, resulta ser más barata que la música extranjera. Recordemos que en México, un compositor se da por bien servido con que se interprete su obra y que el Foro, hasta donde tengo el registro, solamente ha comisionado una obra de 1994 hasta la fecha. Observado el comparativo de programación de obras proyectadas de MATBA contemporánea internacional y nacional podemos confirmar lo dicho:

Gráfico III. 4. 6

FIMN"ME" de 1994 a 2006  
número de obras programadas por año  
comparativo entre MATBA contemporánea nacional e internacional



Como se muestra, la programación de MATBA contemporánea internacional, representada en este gráfico con la línea más tenue, por lo general se mantiene por encima de la música nacional a excepción de dos momentos: el año de 1995 y el 2001. Ambos instantes

## 4. El Festival de México en el Centro Histórico y el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”

---

acompañados de convulsiones financieras de naturaleza distinta. Sin duda más aguda la de 1995 y enlazada a una crisis generalizada en el país. Es particularmente llamativo el hecho de que en el gráfico III. 4. 2., referente a la programación de MATBA contemporánea del FMCH, también se da este cruce en el año del 2001.

A primera lectura, esto mostraría que la música mexicana tendrá más éxito en momentos de crisis que de estabilidad económica. Tanto la iniciativa privada como las instituciones culturales del gobierno federal recurren a la MATBA contemporánea nacional en momentos de ahogo financiero. Sin embargo, hay que advertir que la estrechez monetaria del año 2001 responde más a un trance bursátil mundial, pero de corto plazo, que una crisis política y económica como la que se diera en México a principios de 1995. Con todo, sus consecuencias se trasminan fielmente al ámbito cultural.

Sin duda, existe una participación activa del *campo* gubernamental en transferir o mediar, entre el campo económico y el subcampo disciplinario de la música, respecto de los efectos que pudieran desprenderse de un eventual conflicto financiero. De esta forma, se hace evidente que en el 2001 el estado mexicano traslado sin más la factura al subsector.

El Foro aún se encuentra lejos de lograr el crecimiento que tuvo en el año de 1994 en cuanto a la categoría de MATBA contemporánea internacional. Un dato significativo radica en el hecho de que la MATBA contemporánea nacional ha crecido en un 200% entre las obras programadas en 1994 y en el 2006. Con todo, esta cifra debe tomarse con precaución toda vez que, como he señalado, el Foro no paga la creación de las obras. Si algún esfuerzo económico se deja ver en su programación es el que está encaminado a sufragar los gastos de interpretación de las mismas. Si tomamos en cuenta que el INBA, el CONACULTA y el Cenart, cuentan con músicos profesionales en sus escuelas y grupos artísticos permanentes a quienes, por contrato, puede solicitarles la interpretación de las obras, podemos ver que los gastos se reducen considerablemente.

Esta investigación no se propuso indagar acerca de los públicos que asisten al Foro o al Festival arriba reseñados. Investigación ciertamente básica para determinar los alcances de

ambos eventos en el contexto de los grupos sociales y sus preferencias. Sin embargo no puedo dejar de señalar que las audiencias del Festival son por mucho, mayores, y sus eventos más difundidos que los del Foro. Como lo he mencionado, el Foro, que antes tenía una enorme repercusión entre las comunidades académicas de música, actualmente no cuenta con la asistencia continua de profesores o estudiantes como en la década de los ochenta y los noventa.

Tal vez debido a esa discreta audiencia, el foro ha tenido la mala costumbre de programar dos conciertos o más a un mismo tiempo, dando por hecho que los interesados, cuando más, participarían en uno de ellos. Esto no ha sido siempre así. Además, si la audiencia es reducida, sería incluso más importante cuidar ese detalle. Hay que decirlo, en la programación del 2006, solamente una vez se superpusieron conciertos.

Otro dato interesante de la presentación del Foro del año de 2006 se observa en el equilibrio al fin alcanzado entre la MATBA contemporánea nacional e internacional. Sin duda, la participación de Leonardo Coral y Jorge Ritter ha sido fundamental en el bien logrado balance.

A pesar de que el INBA y el CONACULTA cuentan con los medios necesarios para dar promoción a sus eventos, el Foro pasa desapercibido para muchos de los legos y curiosamente para muchos de los claramente interesados. Ciertamente es esta una de las grandes debilidades del evento. Otra debilidad se observa en el muy notorio giro en la calidad de los eventos programados de un Foro a otro. Delegar la selección de la programación del Foro a comisiones de compositores que cambian a cada nueva emisión, produce una inconsistencia en la calidad y enfoque del mismo. No creo que alguna comisión de compositores deba eternizarse en la conducción programática del foro, como el caso del propio Manuel Enríquez —quién durara en el cargo 15 años—, sino dar la oportunidad de concretar una tendencia de programación de tres o cuatro años y por ende de ciclos de programación que expresen un sentido lógico de tendencias o especialidades.

## Consideraciones finales

Una de las primeras preguntas que se plantearon en este estudio respecto de la música contemporánea adscrita a la tradición de las Bellas Artes fue:

¿En el contexto socio-político actual en México es posible augurar condiciones de estabilidad y crecimiento, de las prácticas asociadas a las artes y en particular a la música, capaces de incorporar este crecimiento poblacional de músicos y de compositores?

Como se observa, dentro de los ámbitos predefinidos para esta investigación, la respuesta resulta ser compleja. Los cuatro ejercicios de indagación —la condiciones generales de la industria discográfica en México en los últimos años, la constatación de un número constante de compositores de música contemporánea en la ciudad de México, el total de estímulos y becas de que dispone el FONCA y otorga, a través de sus distintos programas, a la creación musical contemporánea y el análisis de la programación de MATBA contemporánea nacional e internacional en el ámbito público y privado de dos relevantes foros de difusión musical— proyectan diferentes resultados y dan pie a distintas lecturas del fenómeno. Sin embargo, es posible detectar algunas constantes que dan cierta orientación sobre la posición que guarda en el contexto urbano de los últimos años.

En lo que toca a las condiciones generales de la industria discográfica en México, se delinea un claro declive del ramo que se ha agudizado en los últimos cinco años. Tan sólo del año 2002 al 2003 ha habido pérdidas del 41.0% en las ventas de música grabada. Según las distintas fuentes consultadas, de cada diez discos vendidos, siete son manufacturados en el subsector de la economía informal y de la industria ilegal.

Las facilidades que los ambientes informáticos conceden al usuario para la grabación e intercambio de archivos fonográficos es tal que cualquier usuario inexperto podría obtener material musical previamente editado con un acceso de banda ancha a Internet. La compatibilidad que proporcionó el sistema Mp3 ha permitido agilizar el tiempo de

grabación, la transferencia y, sobre todo, la compactación de archivos de audio que permiten almacenar grandes cantidades de música en espacios muy reducidos.

En este entorno, la industria discográfica nacional dirigida a las ventas de MATBA ha llegado a condiciones de ahogo inimaginables. Como mencioné, a pesar de que el sector que consume o tiene preferencia por la MATBA es reducido, y en muchos casos cuenta con recursos económicos, sería una ingenuidad pretender que es ajeno al fenómeno de la piratería. Grabar música en las escuelas profesionales es una actividad cotidiana que ahora se facilita enormemente por las nuevas herramientas para almacenar y transferir archivos audiovisuales.

En los últimos años, ha sido posible percibir una orientación de las *pymes*, involucradas con la industria discográfica de la MATBA en México, a diversificar su mercado vía la edición y distribución de otros géneros musicales ajenos al ámbito de la alta cultura musical. Esta ampliación obedece, entre otros factores, a que el consumo nacional de MATBA, incorporando el decremento que pudiera preverse por la práctica de la economía informal, se calcula entre un 4 y un 6.0% de discos originales y con una tendencia decreciente. Sin embargo, los hábitos de consumo de música no se orientan exclusivamente por las posibilidades económicas de adquirir un específico material fonográfico sino fundamentalmente a partir de las *disposiciones* del gusto.

Incluso considerando las facilidades actuales para la obtención gratuita de material grabado de MATBA, no fue posible detectar ningún elemento del que se pudiera inferir un ensanchamiento de las audiencias con disposición a este género<sup>144</sup>. En cambio, las restricciones de acceso a la formación musical son evidentes. Los materiales que describen el proceso de enseñanza musical en el sistema público de educación en México<sup>145</sup>, consultados para la elaboración de este trabajo e incluso algunos que están por editarse, dejan ver un deterioro de diferente magnitud en el proceso de formación musical en el último cuarto del siglo XX.

---

<sup>144</sup> Tanto programadores del Foro como del Festival observaron un cierto decremento de las audiencias que manifiestan preferencias por la música nueva.

<sup>145</sup> Véase: Morton G., Victoria, *Una aproximación a la educación artística en la escuela*, México, UPN, 2001 o Palacios, Lourdes, *Arte: asignatura pendiente...* op. cit.



A pesar de que esta investigación, por necesidad de acotamiento, no pudo incursionar en el estudio de las audiencias, nada indica que éstas hayan crecido. Bourdieu describía en *El Amor al Arte* este fenómeno. En cierta forma, el acceso a la producción artística esta altamente ajustado a la posesión o carencia del capital cultural heredado y adquirido capaz de descifrar la semántica del lenguaje musical y el código de los valores que la acompañan. Acceder al *goce estético*, a una *disposición* hacia la MATBA, exige no sólo tener acceso al material previamente editado. Indefectiblemente, una actitud de receptividad hacia la MATBA pasa por la comprensión e incorporación de la semántica propia de este lenguaje musical, consecuentemente, por el estudio de los sistemas e instituciones de formación musical del país. Esta es una de las grandes tareas pendientes de exploración.

En cuanto a la densidad de población de compositores activos, pudimos observar un incremento sustancial de los mismos en los últimos 5 años. Una ampliación del sector que, por los nuevos programas de titulación y certificación de conocimientos parciales del Conservatorio Nacional y de la Escuela Superior de Música, vaticina un crecimiento sostenido en los años por venir.

Ahora bien, si correlacionamos este aumento con el número de estímulos otorgados por el FONCA a la creación musical, en las categorías de *Creadores Artísticos* y *Jóvenes Creadores*, nos encontramos con discordancias notorias.

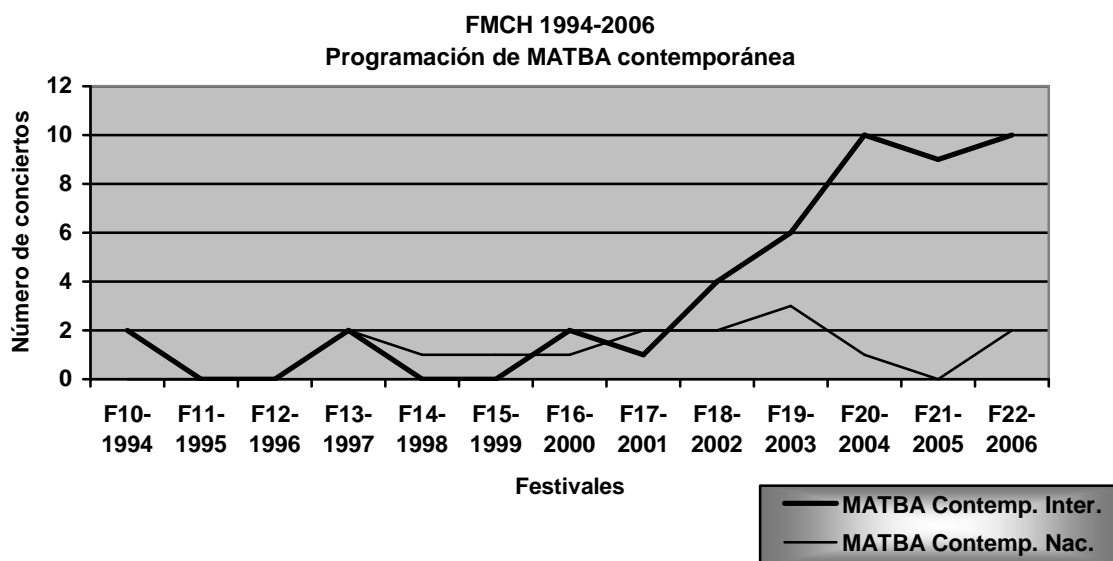
En el capítulo III, subíndice 3, de la gráfica referente a la asignación de beneficiarios en la modalidad de *Creadores Artísticos* en composición musical, que va de 1993 a 2005, se ve con claridad que hay una ampliación de estos reconocimientos de 2002 a 2005. Sin embargo, por una parte, el desarrollo no se corresponde con el ensanchamiento de la población en el mismo periodo de tiempo y, por otra, el porcentaje de becas otorgadas en 1993 es más alto que el del 2005. Lo anterior significa que, a pesar de que ha habido un agregado medianamente sostenido, aún no se alcanzan las cifras que se manejaban en el penúltimo año de gobierno del presidente Salinas.

## Dimensión socio-política de la música contemporánea adscrita a la tradición de las Bellas Artes en la ciudad de México 1994-2005

En la relación de beneficiarios, en la modalidad de *Jóvenes Creadores*, la situación es parecida. Aquí, sin embargo, existe una cierta consistencia en la cantidad de beneficiarios por año. No obstante, se observa un estancamiento en el número de becas otorgadas a partir del año de 2001 y hasta el 2005 a un total de seis por emisión. El mismo espacio de tiempo en que se da el marcado asenso de titulación en el área de composición de la ENM. Pero además, si la media de otorgamientos de 1989 a 94 es de 6 compositores por año, podemos deducir que no ha habido una ampliación de la cantidad de estímulos concedidos desde el año de 89 hasta la fecha.

En cuanto a la programación de MATBA contemporánea nacional en el Festival de México en el Centro Histórico, la situación es igualmente crítica.

Gráfico IV. 1. 1



Como se observa en el gráfico anterior, existe un incremento de conciertos de MATBA contemporánea a partir del año 2001. Sin embargo, este aumento únicamente se concentra en la modalidad de música internacional. Este agregado está conectado directamente con la creación de un espacio, denominado Radar, dedicado exclusivamente a la programación de música nueva.

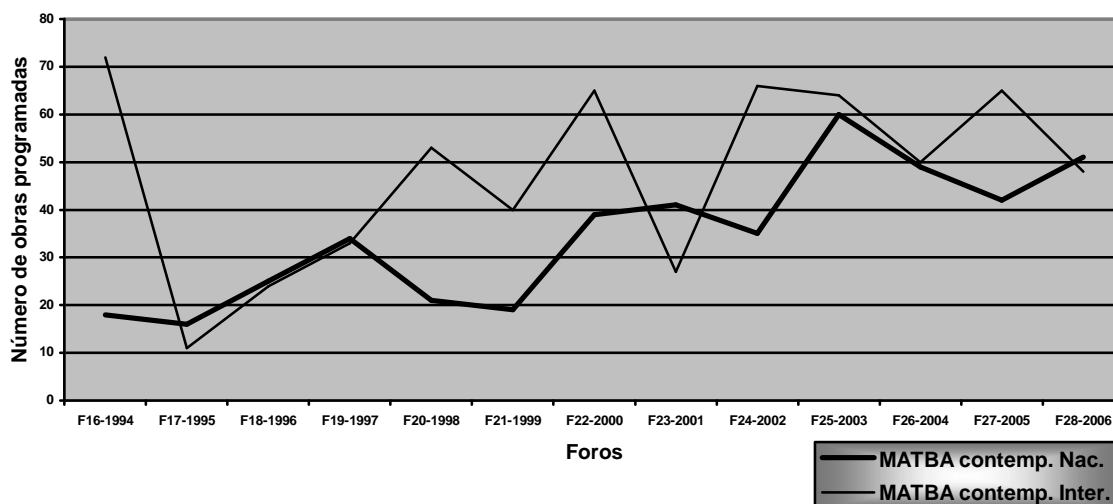
Consideraciones finales

La música contemporánea local, por su parte, no se corresponde con la ampliación del gremio de compositores de origen nacional. Todo lo contrario, la programación de esta vertiente musical se ha mantenido en una media de dos conciertos por año desde 1997 hasta la fecha.

El caso del Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez” es el único que responde al desarrollo del sector, en cuanto a programación de música contemporánea local se refiere.

Gráfico IV. 1. 2

FIMN"ME" de 1994 a 2006  
número de obras programadas por año  
comparativo entre MATBA contemporánea nacional e internacional



El gráfico muestra un ascenso de obras nacionales programadas que se vincula con la ampliación del sector en el mismo periodo de tiempo que va del 2000 al 2006. No obstante lo anterior, debemos aclarar que el estímulo está dirigido a la difusión de la música y no a la creación musical como se dijo antes.

En este contexto, podemos afirmar que no existe claramente una correspondencia entre la densidad de población de compositores con el número de beneficiarios en los programas de fomento a la creación musical del FONCA ni con la programación del FMCH. A pesar de que el FIMN “ME” si presenta un incremento en su programación de música nueva de origen local, este no se corresponde con el egreso y titulación de profesionales del ramo en el mismo periodo de tiempo.

Existe una aparente contradicción en cuanto a la distensión de las exigencias para la obtención del título profesional y certificación de conocimientos parciales de carrera y las condiciones generales de promoción y fomento a la creación de la MATBA en México en los últimos años. Esta discrepancia se hace evidente en todos los rubros analizados. Sin considerar la calidad del egreso de las escuelas profesionales de música, todo indica que habrá más titulados y músicos con certificados parciales de conocimientos. Sin embargo, no existen evidencias de que la industria discográfica de la MATBA se desarrollará, ni que los subsidios a la creación musical crecerán o que la programación de música nacional será favorecida por un incremento sustancial en la frecuencia de programación. Esto nos obliga a hacer algunas reflexiones sobre estas asimetrías, sin olvidar que la investigación no tiene los elementos suficientes para emitir un juicio concluyente al respecto.

Las medidas de relajación en las exigencias para el egreso en las escuelas profesionales de música no es un fenómeno que se inscriba exclusivamente en el terreno de las artes. En lo general, entendido como un indicador crucial de la eficiencia académica, esta tendencia se observa en muchas áreas de conocimiento de las universidades públicas y privadas. En el proceso que me tocó presenciar, por ejemplo, referente a la implementación del programa para la diversificación de opciones de titulación en la ENM, la preocupación central era incrementar el egreso. Las consideraciones acerca del destino profesional de los egresados no estaban contempladas en la discusión.

En el campo disciplinario de la música existe una constante que puede verificarse con facilidad, el ingreso es siempre complejo y de alta exigencia, el egreso en cambio, de distensión de los requisitos para la obtención de alguna forma de certificación. Se entiende

que estas políticas académicas resguardan un mínimo de calidad del egresado. Sin embargo, lo que fundamentalmente propician es un sistema que favorece a aquellos que, por sus propios medios, tuvieron acceso a la práctica musical a edad temprana y que, por otra parte, dan mayores garantías de titulación. Una inversión más segura, dadas las nuevas exigencias de eficiencia terminal. De igual forma, aunque de manera más velada, fortalece una selección de candidatos que garantizan contar con los medios económicos para realizar una carrera de esta naturaleza.

Ahora bien, como pudimos observar, el excedente de compositores titulados de los últimos años no encontrará mayores incentivos a la creación ni espacios para la difusión de sus obras de los que había hace doce años. En todo caso, hallará una exacerbación de las condiciones de lucha y marginación que ahora, vía los nuevos escenarios de competencia, disfrazarán con mayor eficacia las arbitrariedades de los sistemas de selección y promoción de los compositores y sus obras.

Otra pregunta inicial de la investigación estaba dirigida a verificar la existencia de una semántica musical dominante o hegemónica en el discurso contemporáneo de los compositores locales. Al respecto pudimos ver que, por lo menos en el ámbito privado, la programación que presentó incremento fue la vinculada con la MATBA contemporánea internacional, casi en su totalidad de origen Europeo. La versión regional quedó relegada como se observa en el gráfico IV. 1. 1 de este apartado. En el caso del FIMN “ME” las cosas fueron distintas. Aquí, la programación de música nacional se incrementó y hasta podría decirse se equilibró con la modalidad de música internacional, como puede verse en el gráfico IV. 1. 2.

Sin embargo, no parece casual que los únicos momentos de intersección del gráfico anterior estén situados en 1995 y 2001, años en donde la presencia de conflictos financieros en el país es evidente. Todo indica que la música local tiene una mayor inserción en foros públicos cuando no hay recursos para programar la de origen extranjero. En todo caso, el recurrir a la producción musical nacional en tiempos de apuros económicos no puede verse como un ejercicio de dominación o hegemónico. Sin vacilación, podemos afirmar que la

producción de MATBA contemporánea nacional ocupa un lugar secundario respecto de la música contemporánea internacional.

Con relación a la difusión creo debiera matizarse. En cierta medida se ha incrementado la programación de música de origen local en el Foro. En lo que toca al Festival, las cifras demuestran que la promoción de música local no ha crecido, a pesar de la existencia de un apartado especial para la promoción de música nueva. El aumento, en todo caso se dirige a la interpretación de MATBA contemporánea de origen internacional.

No es posible inferir que otros foros de difusión musical hubieran tenido un comportamiento similar a los casos escogidos en este trabajo. Sin embargo, estos ejemplos ofrecen un primer acercamiento a la dinámica interna de la difusión musical en la ciudad de México a finales de del siglo XX y principios del XXI y un cuestionamiento sobre los desajustes entre el crecimiento poblacional y el estancamiento o decremento de los estímulos en el subsector.

Sin duda, algunos compositores, han tenido una mayor inserción en los foros de difusión musical en la ciudad de México que otros. Diecisiete compositores, a los que se les interpretó por lo menos una obra en el FMCH, no se encuentran inscritos en las listas de becarios en ninguna de sus modalidades. Esto significa que existe un número significativo, y todavía no contabilizado de creadores musicales, que han sido marginados de estos estímulos pero que tienen algún tipo de reconocimiento por otras vías. Indagar las causas de este nivel diferenciado de recepción de las obras requiere de una investigación sobre códigos y especificidades de la semántica musical utilizada por aquellos y por los que, en su momento, han sido marginados.

De igual forma, tendría que vincularse la investigación a los aspectos contextuales, específicamente socio-políticos, en que se enmarcan las relaciones de los compositores con su entorno. Es así que la presente investigación no puede pretender abarcar este ámbito. Con todo, fue posible demostrar que, en el otorgamiento de estímulos a los compositores existe un número significativo de ellos que recibieron en dos ocasiones distintas el

reconocimiento. Diez en la modalidad de *Creadores Artísticos* y diecinueve en la denominada *Jóvenes Creadores*, uno de ellos hasta por tercera vez, en los últimos 13 años. Observamos, que en el cruce de ambos programas de estímulos a la creación musical, la lista se incrementa. En total, 37 compositores recibieron el estímulo en más de una ocasión. Este elemento es lo suficientemente significativo como para incentivar una investigación de mayor profundidad al respecto de estas preferencias.

Es claro que el fomento a la creación de MATBA contemporánea local se ve disminuido por el estancamiento en el otorgamiento anual, pero también por la concentración de estímulos en los 37 compositores citados. Mismos que se adjudicaron 50 de los 161 reconocimientos otorgados en los años que van de su creación al 2005. De igual forma se encontraron elementos suficientes para cuestionar los procedimientos de designación de jurados, vocales y beneficiarios en todas las modalidades de subvención.

En el *subcampo* de la alta cultura musical, y en general en el campo de las artes, ha sido una tradición aceptar y exigir al productor de arte no tener otro interés que el ejercicio de la creación por la creación misma. El arte por el arte. Así, las historias de sufrimiento y carencias de los creadores decora el ambiente que debe rodearlos. A pesar de los siglos, esta actitud se mantiene vigente y es interiorizada por los creadores como parte de su propia actividad. Este es un elemento crucial que debemos considerar cuando analizamos las posiciones que los sujetos y las instituciones adoptan en las tareas de subvención y promoción de la producción artística.

Como señalé en relación al Foro Internacional de Música Nueva, se me hacía la observación de que en ningún caso, se pagaba al autor por la ejecución de su obra. Por otra parte los compositores aceptan la arbitrariedad como naturalizada en su oficio. Es significativo que a lo largo de la investigación, no encontré ningún compositor que hiciera la más pequeña mención al respecto. En todos los casos, se argumentaba las bondades de utilizar el Foro como medio para darse a conocer y mostrar su trabajo. En el caso de la subvención directa las actitudes cambian.

Tratándose de creadores de música que han sido becados, en cualquiera de las modalidades de subvención estatal, se asume que el sistema es un instrumento que favorece el talento y las cualidades innatas de los creadores. No se evita sin embargo, hacer algún tipo de crítica sobre los montos otorgados o los tiempos para concluir los trabajos comprometidos.

En el otro polo se encuentran los que, habiendo propuesto su candidatura en reiteradas ocasiones para obtener algún estímulo, fueron rechazados en todos sus intentos. Ellos manifiestan una considerable frustración hacia el sistema y en algunos casos, hacen referencia a las incongruencias en la designación de los jurados y, sobre todo, a la “*dudosa calidad*” de los trabajos reconocidos. Sin embargo, el resultado final, después de algunos años, es el abandono parcial o total del subcampo disciplinario de la MATBA y su éxodo hacia el subsector educativo o, en casos extremos, su migración hacia la música de masas<sup>146</sup>, en donde su capital escolar puede ser fácilmente reconvertido.

Sería ingenuo pensar que no había dudas sobre las inconsistencias en la selección de los jurados y las formas generales de otorgamiento como se evidencia en el Programa Nacional de Cultura 2001-2006, en la cita del subíndice III.3.:

## *2. MEJORAR LOS PROCESOS DE SELECCIÓN Y EVALUACIÓN*

*Ha sido demanda de la comunidad artística la revisión de los mecanismos de selección de los proyectos para garantizar que en ellos prive la pluralidad de visiones y la primacía de los criterios de calidad. Es tarea central del Fonca trabajar para que las condiciones de participación y los procesos de selección cuenten con el apoyo y la confianza de la sociedad.*

Sin embargo, las irregularidades en la designación de jurados y otorgamiento de subsidios no parecen haber sido afectados por tal recomendación. El sistema opera sin mayores cambios y en el caso de los compositores, las inconformidades se manifiestan de manera aislada.

---

<sup>146</sup> Debo advertir que los compositores que han migrado hacia el subsector de la música popular, en todos los casos que conozco, ya manifestaban interés en este género y únicamente esperaban contar con los elementos técnicos suficientes para abordar sus tareas en esta opción musical sin importar demasiado los reconocimientos que pudieran haber obtenido del *campo* escolar.



A simple vista, el sistema de selección y exclusión de candidatos no parece verse afectado ni siquiera con el cambio de partido político en la esfera del gobierno federal. Permuta de algunos sujetos pero no de las reglas del juego. La estructura al interior del subcampo de la MATBA en México parece tener una fuerza que contiene, matiza y encauza algunos cambios que pudieran surgir en la esfera política.

Por el contrario, el ámbito económico parece tener un efecto inmediato en su estructura. La crisis económica de finales de 1994, por ejemplo, impactó considerablemente tanto la programación de música en los foros del gobierno federal y de la iniciativa privada analizados como en el otorgamiento de subsidios de carácter federal en todas sus modalidades. Sin embargo, no podemos afirmar que en México, el subcampo disciplinario de la MATBA muestre una mayor dependencia del *campo* económico que del político.

A pesar de que la crisis política y económica nacional de 1994 tuvo repercusiones graves en todos los ámbitos de la vida del país, fue la voluntad política del gobierno de Salinas, por las razones ya descritas con antelación, la que resguardó y protegió las prácticas artísticas al grado de que casi cualquier profesional del subsector reconoce la bonanza que se viviera hasta el momento mismo del estallido de la crisis en enero de 1995, e incluso años después de la misma, en el gobierno de Zedillo. Baste recordar que la entrega de becas en la modalidad de Jóvenes Creadores se mantiene en una media de seis reconocimientos anuales durante el período que va de 1996 hasta el 2001, tiempos en que los recursos económicos eran claramente insuficientes, y que del 2002 al 2006 no hubo incremento alguno pese a que los indicadores macroeconómicos no evidenciaban ningún ahogo presupuestal.

Por el contrario, el trance, exclusivamente de orden financiero, provocado por los atentados del 11 de septiembre en los Estados Unidos, significó un estancamiento de la actividad artística del país en tanto, la nueva cúpula dirigente panista, no consideraba prioritario amparar este rubro. La respuesta airada de intelectuales y artistas nacionales a las políticas de desregulación fiscal y autofinanciamiento son muestra de esta notoria inconformidad.

Pues bien, en lo general he aspirado a demostrar la importancia de cruzar estos enfoques y vislumbra las confluencias y contradicciones que emanan de este ejercicio de intersección. A pesar de las limitantes, creo que este acercamiento demuestra la relevancia del análisis relacional y la pertinencia de reconocer las dependencias y relativa autonomía del *subcampo disciplinario* de la práctica musical de elite en México con respecto a otros géneros musicales, *subsectores* disciplinarios y en relación con otros *campos*.

Sin duda, esta primera incursión al tema, deja inconcluso un trabajo de mayor profundidad que indagara sobre la naturaleza del proceso mediante el cual los actores interiorizan marcos estructurales, valores o gustos y de la objetivación de sus prácticas que se experimenta en la reproducción del *campo* en el que actúan. No obstante, es deseable que esta aproximación aporte elementos que permitan seguir la indagación.

## *Fuentes de Información*

### **Bibliografía:**

#### **Específica:**

- Bourdieu**, Pierre, *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Ed. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. de C. V., (1ª ed. 1979), 1ª ed. en México, 2002.
- , *El Amor al Arte, Los museos europeos y su público*, Col. Estética 33, Paidós Ibérica, España, 2003.
- , «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», en *Sociología del arte*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971, pp. 43-80.
- , «Disposición estética y competencia artística», *LAPIZ, Revista Internacional de Arte*, Madrid, 166, octubre de 2000, pp. 35-43.
- , *Campo del poder y campo intelectual*, Anagrama, Barcelona, 1983.
- , *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.
- , *Sociología y cultura*, Grijalbo y CONACULTA, tr. Pou, México, 1990.
- y Wacquant, Loïc, *Respuestas: por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995.
- Clifford**, James, *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Cuche**, Denys, *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.
- García Canclini**, Néstor, *Públicos de arte y políticas culturales. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*, Ed. UAM, Unidad Iztapalapa, México, 1991.
- Giménez**, Gilberto, *Modernidad e identidad sociales*, IIS UNAM, México, 1994.
- , «La sociología de Pierre Bourdieu», en *Perspectivas teóricas contemporáneas de las ciencias sociales*, FCPyS UNAM, México, 1999, pp. 151-171.
- Goldthorpe**, John H., *On sociology. Numbers, Narratives, and the integration of research and theory.*, Oxford University Press, New York, 2000.
- Gomez**, Luis E., «Parcours d'une crise de régime. De l'insurrection de l'EZLN à la crise financière» en *Mexique de Chiapas à la crise financière*, L'Harmattan, Paris, 1996, pp. 11-59.
- , «Percorsi di una crisi di regime. Dall'insurrezione dell'Ezln alla crisi finanziaria», en *Camminare domandando. La rivoluzione zapatista*, DeriveApprodi, Roma, 1999, pp. 33-84.
- Flores D.**, Julia I., Coord. *Encuesta nacional de prácticas y consumos culturales*, CONACULTA, México, 2004.
- Lavista**, Mario, et. al. , «El compositor y su obra», en *Revista Pauta/Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, No. 17, México, enero de 1986.
- León**, Argeliers, «La música como mercancía», en *América Latina en su Música*, Siglo XXI editores y UNESCO, (6ª ed.), México, 1987.
- Mato**, Daniel, «On the theory, epistemology, and politics of the social construction of cultural identities in the age of globalization: introductory remarks to ongoing debates», en *Identities. Global Studies in Culture and Power*, 3 (1-2), octubre de 1996.
- Medina P.**, Luis, *Hacia el nuevo estado: México, 1920-1994*, 2ª ed., FCE, México, 1995.

**Muñoz**, Margarita, *El campo de la música en México. Primeras aproximaciones*, Tesis de maestría, UNAM, 2004.

**Piedras**, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*, CONACULTA, México, 2004.

**Rascón B.**, Víctor H., «Legislación y políticas en las industrias culturales de Latinoamérica», en *Industrias culturales y desarrollo sustentable*, Eds., CONACULTA, Secretaría de Relaciones Exteriores. México y Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, México, 2004.

**Said**, Edward W., *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Col. Argumentos N° 187, Barcelona, 3ª ed., 2004.

**Thompson**, John B., *Ideología y Cultura Moderna*, UAM, México, 1998.

**Williams**, Raymond, *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*, tr. Graziella Baravalle, Ediciones Paidós Ibérica, col. Comunicación N°. 4, Barcelona España, 1981.

**Zemelman**, M., Hugo, *Voluntad de conocer. El sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*, Anthropos, Barcelona España, 2005.

#### **General:**

**Appadurai**, Arjun, *La Modernidad Desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Trilce y FCE, Buenos Aires, 2001.

**Arizpe**, M., **Saavedra**, L., et. al. , *Nuevas Técnicas Instrumentales*, Mario Lavista dir., Ed. Pauta, México, 1984.

**Attali**, Jacques, *Ruido. Ensayo sobre la economía política de la música*. tr. José Martín Arancibia, Ibérica de Ediciones y Publicaciones, España, 1977.

**Bauman**, Zygmunt, *La globalización. Consecuencias humanas*, FCE, México, 1999.

**Bonvehio**, Claudio, *El mito de la universidad*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1991.

**Boulez**, Pierre, *Puntos de referencia*, ED. Geisha. Series Mediaciones NC 11, Barcelona España, 1981.

**Bourdieu**, Pierre, *El baile de los solteros*, Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona, 2004.

———, *Capital cultural, escuela y espacio social*, Siglo XXI, México, 1997.

———, *Creencia artística y bienes simbólicos*, trad. Alicia Gutiérrez, Grupo Editorial Aurelia Rivera, Córdoba-Buenos Aires, 2003.

———, *Cosas Dichas*, ED. Gedisa, Buenos Aires Argentina, 1988.

———, *Los usos sociales de la ciencia*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.

**Giddens**, A., *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

**Gramsci**, A., *Cuadernos de la cárcel. Los intelectuales y la organización de la cultura.*, Juan Pablos Editor, México, 1997.

**Grove's Dictionary of Music and Musicians**, *St. Martin's Press*, England, 6ª edition, 1980.

**Estrada**, R., Luis A., «Vida Musical y Formación de las Instituciones (1910-1958)», en *La Música de México*, t. 4, Ed. UNAM, México, 1984.

- Heinich**, Natalie, *Lo que el arte aporta a la sociología*, Ed. CONACULTA, México, 2001.
- Hobsbawm**, Eric, *Historia del Siglo XX*, tr. Juan Faci, et. al., Ed. Crítica, Barcelona España, 1995.
- Lombardi Satriani**, L. M., *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Nueva Imagen, México, 1978.
- Meyer**, Lorenzo, et. al., *Historia General de México*, El Colegio de México, versión 2000, México, 3ª reimpresión 2002.
- Mittelman**, James H., «The dynamics of globalization», en *Globalization: Critical reflections*, Lynne Rienner Publishers, Inc., United States, 1997.
- Morton G.**, Victoria, *Una aproximación a la educación artística en la escuela*, UPN, México, 2001.
- Ortiz**, Renato, *Mundialización y Cultura*, Alianza, Buenos Aires, 1997.
- Palacios**, Lourdes, *Arte: asignatura pendiente. Un acercamiento a la educación artística en primaria*, Ed. UACM, México, 2005.
- Scott**, James, C., *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. tr. Jorge Aguilar Mora, Ed. Era, (1ª ed. en español), México, 2000.
- Subirats**, Eduardo, *Metamorfosis de la Cultura Moderna*, Ed. Anthropos, Col. Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico N° 57, Barcelona España, 1991.
- Villoro**, Luis, *Creer, saber, conocer*, Siglo Veintiuno Editores, México, decimosexta ed. 2004.
- Yúdice**, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2002.
- Zemelman**, M., Hugo, et. al., *América Latina: los desafíos del pensamiento crítico*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2004.
- Hemerográficas:**
- Bourdieu**, Pierre, «Prueba escolar y consagración social. Los cursos preparatorios en las grandes escuelas», en revista *Acta sociológica: En memoria de Pierre Bourdieu. Tres textos de Bourdieu inéditos en español*, No. 40, Nueva Época, FCPyS y CES UNAM, México, enero-abril de 2004.
- CONACULTA**, *Centro Nacional de las Artes. Seminarios, Talleres, Conferencias*, Informes, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Noviembre de 1994-Marzo de 1995.
- Estrada R.**, Luis Alfonso, *Informe final de actividades 2000*, Ed. ENM UNAM, México, julio de 2000.  
———, *Primer informe de actividades 2001*, Ed. ENM UNAM, México, Noviembre de 2001.
- Giménez**, Gilberto, «La cultura popular: problemática y líneas de investigación», en revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* N° 3, Universidad de Colima, México, 1987.
- Instituto Mexicano del Seguro Social**, *Memoria Estadística 2004*, México, marzo de 2005
- La Jornada**, 23 de Agosto, Cultura, México, 2001
- Poder Ejecutivo Federal**, *Plan Nacional de Desarrollo, 1989 1994*, Secretaría de Programación y Presupuesto, 1ª ed, México, 1989.

**Vernik**, Esteban, «Música y nación en la ópera prima de Georg Simmel», en revista *Acta sociológica: En torno a George Simmel*, No. 37 Nueva Época, FCPyS y CES UNAM, México, enero-abril de 2003.

**Williams**, Raymond, «The Uses of Cultural Theory», en revista *New Left Review*, N°. 158, 1984.

### **Informáticas:**

<http://fonca.conaculta.gob.mx/ligas/beneficiarios/beneficiarios.html>

<http://fonca.conaculta.gob.mx/index.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/memorias/>

<http://www.fchmexico.com/>

<http://radarmx.org/>

<http://www.julioestrada.net/>

[http://www.conaculta.gob.mx/programa/p\\_fonca/](http://www.conaculta.gob.mx/programa/p_fonca/)

<http://www.ecultura.gob.mx/disquera/>

<http://jornada.unam.mx/1999/06/10/estrada.html>

### **Investigación de campo:**

- Programaciones del *Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México*, ahora *Festival de México en el Centro Histórico*, de 1994 a 2006.
- Programaciones del Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”, de 1994 a 2006.
- Investigación de faltantes y erratas en las cifras de titulación de los informes de los directores de la ENM de la UNAM.

Investigación sobre beneficiarios en los programas del FONCA, encaminados a la subvención de la creación musical en México, en la Modalidad de Creadores Eméritos, Creadores Artísticos y Jóvenes Creadores de los últimos 13 años.