

VNIVERSIDAD NACIONAL AVTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**Programa de Posgrado en
Ciencias Políticas y Sociales**

Orientación en Sociología

*El proceso de autonomización del campo de la
música.*

México 1920-1940

*Una lectura desde la teoría del campo de
Bourdieu*

Que presenta

Margarita Muñoz Rubio

Para obtener el Grado de

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales

Tutora Principal

Dra. Gilda Waldman

2008



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.

EL PROCESO DE AUTONOMIZACIÓN DEL
CAMPO DE LA MÚSICA.

MÉXICO
1920 ~ 1940

UNA LECTURA DESDE LA TEORÍA DE CAMPO DE
BOURDIEU



Margarita Muñoz Rubio

Diseño Editorial:

Vinicio Santacruz

mejortintaypapel@hotmail.com

En portada:

Pintura de Joseph Dannhauser representando a Franz Liszt al piano. Madame D'Agoult yace arrodillada a su lado, George Sand y Alejandro Dumas en los asientos detrás del pianista. Al fondo Victor Hugo, Paganini y Rossini, el anfitrión. Sobre el piano, un busto de Beethoven domina la escena.

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación no hubiera podido llegar a feliz término sin el acompañamiento del Comité Tutoral, pilar y cimiento de la misma. La diligente y constante asesoría de mi tutora principal, DRA. GILDA WALDMAN, ha sido indispensable: sus correcciones y sugerencias, oportunas y siempre respetuosas, dieron forma al presente trabajo.

También deben mencionarse las aportaciones del DR. JULIO BRACHO atentas en todo momento, más allá del deber que la docencia dicta, a las diversas dimensiones en las que se ha desarrollado el presente escrito.

La imprescindible erudición de la DRA. EVGUENIA ROUBINA, musicóloga especialista de la historia e historiografía nacional, apreciada y respetada colega, ha sido nodal para la elaboración de esta disertación.

Igualmente, la visión sociológica de la teoría del campo de Pierre Bourdieu ha sido enriquecida con los puntuales y pertinentes señalamientos del DR. ALFREDO ANDRADE y del DR. MAURICIO ANDION.

No puedo dejar de mencionar, dado el carácter multidisciplinario de este trabajo, las aportaciones provenientes de mi formación en la Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad, en especial del DR. BOLÍVAR ECHEVERRÍA y del DR. RICARDO PÉREZ MONTFORT. Tampoco puedo pasar por alto el consejo del MTRO. CARLOS GALLEGOS, quien a través de sus asesorías durante mis estudios de maestría, encaminó el presente estudio.

Sólo en el ámbito de la plástica belleza y serena compañía de Carlitos hubiera podido llevar a fin este proyecto, como sólo embebida de la aromática atmósfera de sabores, con que Emma me obsequia cotidianamente, ha sido llevadero este esfuerzo. Sin duda, las cuerdas barrocas de la gran producción musical improvisatoria, rebeldes siempre al dominio del temperamento, asoman en estas páginas.

Sobra decir que en este *tiempo de peligro* —siguiendo a Benjamin—, la palabra y la presencia de los amigos, así como la escucha atenta y la belleza gráfica, han aportado cuanto de valioso hay en este texto. Lo demás recae sobre mi autoría.

MARGARITA MUÑOZ~RUBIO
Coyoacán, México.
Octubre 2008

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
I. LA AUTONOMIZACIÓN DEL CAMPO DE LA MÚSICA. REFLEXIONES TEÓRICAS	27
INTRATA	27
LOS PROCESOS DE AUTONOMIZACIÓN DE LOS ÁMBITOS DE ESPECIALIZACIÓN	29
<i>El campo de la música. Expresiones y representaciones musicales</i>	48
<i>La autonomización del ámbito de la música</i>	53
<i>Los procesos de autonomización en el campo de la música</i>	58
DE TENSIONES Y CONTRADICCIONES DENTRO DEL CAMPO	66
<i>El genio y la contradicción burguesa: Beethoven</i>	70
MEDIOS DE PRODUCCIÓN MUSICAL EN EL SIGLO XX	81
<i>La Industria Cultural y las expresiones musicales</i>	86
<i>Las representaciones musicales del siglo XXI</i>	92
POSTLUDIO	94
II. LAS REPRESENTACIONES MUSICALES EN MÉXICO EN EL SIGLO XIX	97
PRELUDIO	97
LAS REPRESENTACIONES DEL MUNDO COLONIAL	101
LOS ESCENARIOS DEL MÉXICO INDEPENDIENTE DEL SIGLO XIX	109
CIRCUNSTANCIAS SOCIO HISTÓRICAS DEL PROCESO DE AUTONOMIZACIÓN DEL ÁMBITO DE LA MÚSICA	119
<i>La lucha por la autonomización del campo de la música</i>	122
INTERLUDIO: LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE 1867	134
EL GUSTO O LA DIFERENCIACIÓN SOCIAL	140
EL MERCADO DE LA MÚSICA EN EL SIGLO XIX MEXICANO	145
HACIA EL FIN DEL SIGLO XIX. LA POSICIÓN DOMINANTE EN EL CAMPO DE LA MÚSICA.	153

III. LAS REPRESENTACIONES MUSICALES EN EL SIGLO XX. MÉXICO 1920-1940	167
EL ESTADO MODERNO MEXICANO	167
<i>Obertura trágica 1919</i>	167
<i>El ámbito de la música y la clase dirigente</i>	172
<i>Fin de la revolución</i>	177
<i>Fundamentos y caracterización del Estado moderno mexicano.</i>	183
LA NUEVA CLASE DIRIGENTE	187
EL CAMPO DE LA MÚSICA DE LA TRADICIÓN OCCIDENTAL A INICIOS DEL SIGLO XX.	192
<i>Transformaciones finiseculares. Inicio de siglo</i>	192
Hegemonía del sistema tonal	192
La reproductibilidad técnica de las expresiones musicales	202
<i>El artista en el siglo XX</i>	205
El artista “a contra pelo”: las Tesis de la historia de Walter Benjamin	208
EL CAMPO DE LA MÚSICA EN MÉXICO	211
<i>Los conciertos de Música Nueva</i>	216
<i>El Primer Congreso Nacional de Música en 1926</i>	224
Convocatoria al primer Congreso Nacional de Música	225
Alba Herrera y Ogazón: “La cultura del músico mexicano”	229
Manuel Barajas: “Como debería ser nuestro conservatorio”	232
Ernesto Enríquez: “Reformas al plan de Estudios”	236
Luis Sandi: “Organización”	240
“¿Es necesaria la creación de una sociedad de conciertos en México?”	244
Representaciones musicales del Primer Congreso Nacional de Música	248
<i>Los músicos autonomistas.</i>	252
El caso de Carlos Chávez	256
<i>Frente a Frente</i>	263
La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios	271
<i>El campo de la música: la LEAR</i>	278
<i>El campo de la música: la Industria Cultural</i>	286
POSLUDIO A 1940	294
CONCLUSIONES	297
BIBLIOGRAFÍA	317

INTRODUCCIÓN

En una de sus primeras obras, Georg Simmel¹ afirma que la simple modulación melódica de la voz o el ritmo marcado con pies o manos realizadas por hombres y mujeres de todas las culturas es ya una manifestación de que *todos los humanos somos músicos pre-existenciales*. Argumenta Simmel que al dar existencia a los sonidos y crear música —en prácticas generalmente colectivas— los individuos expresan y comparten sus emociones, es decir, *son con otros [miteinander]*.

Debido a esta condición humana, la música está presente en las múltiples ceremonias, ritos y celebraciones de las culturas y participa de las formas características de expresión emocional de los pueblos. Al mismo tiempo, continúa Simmel, la música es emblemática de los procesos de objetivación de la imaginación de los individuos y construye una de las expresiones de las tradiciones de pueblos y naciones.

Simmel elabora sus reflexiones sobre la música a partir de una extensa lectura crítica de los estudios etnológicos de investigadores de su tiempo. Los nuevos planteamientos que él elabora a partir de su revisión representan uno de los primeros acercamientos a una interpretación sociológica de la música. Simmel, quien en trabajos posteriores² analizará las transformaciones culturales de la sociedad masificada de los primeros años del siglo XX, advierte tempranamente la importancia de la música en la construcción de las relaciones sociales y de la subjetividad individual y colectiva.

Es a partir del axioma de que la música construye relaciones sociales y que ésta expresa y comunica emociones que permiten a los individuos *ser con otros*, además de la reflexión constante acerca de las prácticas musicales contemporáneas —derivada de mi experiencia profesional en el ámbito de la música—, que la reconstrucción socio-histórica sobre las ideas que han significado la música, parte central de esta investigación, tiene su justificación y fundamento.

¹ Simmel, Georg (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música [Psychologische und ethnologische Studien über Music]* (1879). Buenos Aires: Editorial Gorla.

² En los ensayos sobre *La moda* (1905), *La coquetería* (1909), *Cultura femenina* (1911), Simmel aborda como objeto de estudio las transformaciones culturales que se expresan en las nuevas prácticas sociales y cómo éstas construyen las nuevas relaciones sociales del capitalismo de la sociedad de consumo masivo del siglo XX. Simmel, Georg (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona, Alba Editorial.

La constante actividad de creación musical, así como los diferentes usos y funciones de la música en los espacios sociales, han construido no solamente parte de la historia de las culturas y de sus procesos civilizatorios, sino que, más aún, han acompañado las actividades cotidianas de hombres y mujeres, de pueblos y naciones. Es decir, la música a lo largo de la historia humana ha participado en la elaboración del ámbito simbólico de las relaciones sociales y paralelamente ha participado en la reproducción de la vida cotidiana acompañando a hombres y mujeres en la realización de la más diversas tareas.³

El pensamiento de la tradición cultural occidental construye a partir de la modernidad un lugar social específico para la creación y recepción de objetos simbólicos, a los cuales nombra y legitima como objetos artísticos además de construir y consolidar su propia tradición, como la tradición de las Bellas Artes, y de intentar incorporar el conocimiento de los objetos artísticos —o que expresan lo bello— a las formas propias del pensamiento racional. En este esfuerzo también incorpora a la tradición de la Bellas Artes los fenómenos de creación, recreación y apreciación musical en un intento de estructurar un pensamiento que permita conocer la música como objeto artístico desde sus características propias.

El conocimiento moderno de la tradición cultural occidental a lo largo de los siglos XVIII y XIX consolida la reflexión filosófica, la estética, alrededor de los objetos artísticos. Tomando como base su característica común de ser expresión de lo bello, la estética moderna intenta comprender la creación artística a partir de diferentes vertientes. Baste mencionar algunos ejemplos.

Una postura estética pretende explicar al objeto artístico desde la percepción sensorial. Otra, recupera la reflexión del pensamiento clásico y comprende al objeto artístico como imitación de la naturaleza. Una más, considera la creación artística como parte del proceso civilizatorio de la humanidad o como expresión de la imaginación o como objetivación de su actividad reflexiva.

Paralelamente al desarrollo disciplinar de la estética, de la historia del arte y específicamente el de la historia de la música, se desarrollan los ámbitos de las artes y

³ El mismo Simmel en el cuerpo de su texto cita múltiples investigaciones etnográficas y antropológicas cuyos autores describen las actividades en que las culturas llamadas primitivas incorporan la música como elemento fundamental para su realización, además de puntualizar los sectores o grupos que la ejecutaban.

específicamente el de la música, en los cuales, además de la incorporación de la reflexión de la estética,⁴ se generan nociones y narrativa disciplinarias propias.

La consolidación de la estética como reflexión filosófica sobre los objetos artísticos genera nociones y teorizaciones propias al significar la práctica artística musical del ámbito de la música del siglo XIX; también jerarquiza la creación, reproducción y recepción musicales que grupos sociales y grupos culturales llevan a cabo en otros espacios sociales y geográficos.

Cada una de las disciplinas mencionadas, la estética y la historia de la música sin olvidar los enfoques que desde el siglo XIX desarrollan la musicología y la antropología —que incorporan como objeto de investigación las prácticas musicales de culturas no europeas—, ha establecido sus temas, lenguajes y metodologías disciplinares con el propósito de acceder al conocimiento del fenómeno de la creación musical. En función de su historia y desarrollo han elaborado distintas explicaciones que, a la luz de las prácticas musicales que grupos e individuos llevan a cabo en los espacios sociales han reafirmado, corroborado o descartado su pertinencia explicativa y vigencia.

Es importante no perder de vista que, por un lado, la consolidación disciplinar de la estética y de la historia de la música sucede paralelamente al proceso de secularización de las prácticas musicales y a la participación de éstas en la construcción de los espacios sociales. Y que, por otro lado, algunas nociones de la estética, precisamente las que se refieren a los dones naturales corporeizados en algunos individuos y que constituyen al genio, y las que describen las *obras de arte verdadero* y su recepción o *percepción* especializada, son incorporadas a la narrativa del ámbito de la historia de la música o ésta ayuda a crearlas a partir de los ejemplos vivientes tanto de los genios (Mozart, Beethoven) como de las obras del arte musical y la percepción especializada.

Ahora bien, si el siglo XIX es el tiempo de la consolidación de las prácticas musicales seculares y de la reflexión estética, también es el siglo de los cambios

⁴ En las revisiones contemporáneas acerca de las diferentes interpretaciones de la naturaleza o función del arte se puede consultar existe un permanente diálogo con tendencias que construyeron la tradición de la estética desde la antigüedad clásica hasta las elaboraciones del siglo XIX. Véase Chuaqui Carmen (2000). *Musicología Griega*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM; Cassirer, Ernst (1965). *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica; Bayer, Raymond (1965) *Historia de la estética*. México: Fondo de cultura económica; Gadamer, Hans-Georg. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. Para la lectura de textos originales, la antología integrada por Adolfo Sánchez Vázquez, inexplicablemente no reeditada por la UNAM. (1970) *Antología Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM. En el tema específico de la música consultar Fubini, Enrico y Salazar Adolfo.

políticos y económicos —que a su vez desatan la transformación de las relaciones sociales— los cuales modifican la reflexión disciplinar e impulsan la deliberación tanto de las relaciones fundamentales que definen la vida social como del papel de la creación artística y de los usos y funciones del arte como fenómenos esenciales de los procesos de significación del mundo social.

Estas transformaciones no son incorporadas a la narrativa de la historia de la música más que a partir de señalamientos sobre la relación de los compositores e intérpretes con personajes específicos de la aristocracia o de la burguesía como patronos o mecenas del arte musical. Esta disciplina, por la configuración de su propia tradición, no realiza explicaciones socio-históricas acerca de las circunstancias políticas que posibilitaron la existencia del músico libre, el surgimiento del mercado de la música y la mercantilización del arte musical⁵.

En ese mismo siglo, la creación musical de la tradición de las Bellas Artes también constituye el proceso de su propia transformación en obras musicales que han sido narradas por la historia de la música como “rupturas” o “enfrentamientos” con la propia tradición. Este fenómeno, ampliamente explicado en el cuerpo de esta investigación, da pie, a principios del siglo XX, a obras musicales como *The Unanswered Question* (1908) de Charles Ives, *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schönberg, *La Consagración de la Primavera* (1913) de Igor Stravinsky, *Hexágonos* (1925) de Carlos Chávez o *Arcana* de Edgar Varèse (1925-1927). Obras musicales que por su lenguaje, forma y contenido musicales no pueden ser escuchadas ni comprendidas a partir de las nociones de la tradición estética musical del siglo XIX.

Existe entonces, desde el inicio del siglo XX, un desfase entre las nociones que construyen la tradición del ámbito de la música y la creación musical que en él se genera. Desfase que ocurre también con el lenguaje disciplinar de la estética. Desde el primer cuarto del siglo XX los ámbitos disciplinarios de música, de la estética y de la historia de la música se enfrentan primero, no solamente a la nueva creación musical y artística sino también al fenómeno —esencial en la configuración del ámbito simbólico del siglo XX— de la incorporación de la reproductibilidad técnica⁶ de los objetos artísticos, técnica que —como explica Walter Benjamin— les otorga además de

⁵ Para una primera aproximación a la historia de la música véase Grout, Donald Jay (1960). *A history of western music*. New York: W.W. Norton. También la Pestelli, Giorgio et al. (1999). *Historia de la música*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

⁶ Benjamin, Walter (2003). *El Arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.

movilidad y variabilidad en la unicidad de los materiales, forma y contenido de su existencia original, la posibilidad real de su reproducción y recepción masiva.

La estética se enfrenta también a las contradicciones del capitalismo que se expresan en la primera y segunda guerra mundial, en la crisis económica de 1929, así como en el período de entreguerras y en el ascenso de las concepciones y praxis políticas totalitarias del fascismo, nazismo y estalinismo.

En la circunstancia histórica de los primeros treinta años del siglo XX, intelectuales y artistas, principalmente en Europa, reflexionan profundamente acerca de la participación de la obra de arte y de los artistas en la construcción de la legitimidad de los grupos dirigentes de las sociedades. La reflexión intelectual incluye al ámbito de la producción simbólica para lograr la comprensión de las sociedades capitalistas del siglo XX, y también para comprender las vías o mecanismo de la relación entre el arte y de los artistas y los grupos dominantes de poder. Relación en extremo explícita, sobre todo, en el proceso del ascenso de las distintas versiones del totalitarismo.

Finalmente, la reflexión también incluye el tema de la participación del arte y del artista en las acciones para la transformación social y en la construcción de la nueva sociedad resultante de los procesos revolucionarios.

La tradición del pensamiento autónomo de las ciencias sociales en el período de entre guerras y al término de la Segunda —en un diálogo continuo con sus iniciadores, por lo menos, con Karl Marx, Max Weber y Georg Simmel—, retoma la discusión y análisis acerca de la creación de objetos artísticos, parte fundamental de la dimensión simbólica de lo social, así como de teorizaciones y prácticas que cohesionan, disciplinan y significan las sociedades capitalistas del siglo XX. Así, Antonio Gramsci, Walter Benjamin y también Theodor Adorno y Max Horkheimer elaboran nuevos conceptos que explican cómo las nuevas relaciones entre el ejercicio del poder y el ámbito de la creación artística participan en la definición de las sociedades del siglo XX.

Simultáneamente, los artistas europeos de la tradición de las Bellas Artes defienden, tanto a través de manifiestos y definiciones políticas como en su práctica artística cotidiana, la autonomía y libertad de creación como condición *sine qua non* de la libertad del individuo y de la existencia del arte.

En la circunstancia histórica del siglo XX, pero en el continente americano, es la sociedad mexicana la que tempranamente experimenta una revolución social y, al

término de esta, profundas transformaciones en los ámbitos de la política y de la creación artística.

En 1920, al término de la Revolución, el Estado moderno mexicano se constituye como el responsable de impartir educación laica, obligatoria y gratuita, al tiempo que extiende los beneficios de la cultura a ciudadanos y grupo sociales, además de asumir las tareas de conservación, reproducción y generación de obras artísticas.

El impulso revolucionario es de tal magnitud que el Estado mexicano y su clase dirigente fundan, rehabilitan y consolidan instituciones de formación artística profesional y espacios de libre creación y difusión artística. Ejemplo de la convicción revolucionaria y de las acciones emprendidas por la clase gobernante es la dirección cultural que emprende en 1921 José Vasconcelos, al fundar la Secretaría de Educación Pública y proporcionar a los artistas las condiciones óptimas para la elaboración y difusión de su trabajo.

Es durante el período de los gobiernos posrevolucionarios que se fundan y consolidan en el imaginario del ámbito artístico y en el mundo social mexicano las representaciones acerca de las responsabilidades del Estado en cuanto al patrocinio del arte y del artista. Es también durante ese período que los artistas crean el arte moderno en México. Simultáneamente, el Estado mexicano se responsabiliza de fortalecer la incipiente clase capitalista lo cual lleva a cabo por medio de diversos tipos de apoyos. Tal es el caso de la relación del Estado con una de las industrias emergentes: la Industria Cultural, a la cual impulsa mediante la apertura del espacio radio eléctrico a las concesiones particulares.

En el período que va de 1920 a 1940, definido por el impulso revolucionario y las contradicciones políticas y económicas de la hegemonía capitalista, tema central de la presente investigación, los artistas en México, desde los ámbitos de la poesía, la plástica y la música, realizan tanto la reflexión como la creación artística y construyen una decidida transformación de los conceptos y prácticas que habían sustentado la creación artística durante el *viejo régimen* del siglo XIX.

Después de la Segunda Guerra Mundial, estableciendo un paralelismo con la reflexión sobre las ciencias sociales que realiza Immanuel Wallerstein,⁷ el ámbito de la producción musical también fue alcanzado por las transformaciones de la

⁷ Wallerstein, Immanuel (1999). *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI Editores.

recomposición política y económica de la sociedad capitalista. Así, los procesos de creación musical se incorporaron plenamente y de manera sostenida a la lógica de la producción posindustrial bajo el principio del costo beneficio— y con la consecuente monopolización de los medios de producción musical.

En la segunda posguerra la política hegemónica del capitalismo vencedor, que tiene una expresión política en las concepciones del Estado de bienestar,⁸ parece ser la mejor y única solución a las contradicciones que dieron origen al enfrentamiento armado de dimensiones mundiales. A pesar del optimismo de los grupos dominantes e incluso de los grupos sociales dominados —beneficiados temporalmente por la riqueza que ellos mismos producen—, el capitalismo cambiará nuevamente sus concepciones políticas. Durante el último cuarto del siglo XX cuando el capitalismo avanza por medio de nuevas concepciones políticas y económicas⁹ que a nombre del libre mercado, sin restricciones proteccionistas, desmantelan la seguridad social, el mercado y la protección laboral y el desarrollo de las industrias nacionales protegidas hasta entonces por los estados nacionales.

El levantamiento de las restricciones al libre mercado también tiene repercusiones en la dimensión simbólica musical de las relaciones sociales por lo menos en dos sentidos íntimamente relacionados. Primero, en la imposición mundial de los medios de producción, reproducción y difusión musical. Y segundo en la paulatina incorporación de tradiciones musicales locales, regionales o nacionales —que habían conservado sus prácticas musicales como creación y reproducción con valor de uso y parte de su universo cultural— a los procesos de producción y mercantilización musical del monopolio de la Industria Cultural.

En México esas políticas, aún en operación, alcanzan al ámbito de creación artística y musical no solamente en los sentidos antes referidos, sino en los efectos de políticas de disminución de los presupuesto a la educación en general y particularmente a la educación superior, y en la protección de las instituciones de formación y difusión artística. Más aún, esas políticas transforman las concepciones acerca de la función del arte y del artista, permiten el fortalecimiento y articulación social de las acciones de los

⁸ Hobsbawm, Eric (2003). *Historia del siglo XX. 1914-1919*. Barcelona: Crítica, pp. 229-372.

⁹ Un texto que enuncia las concepciones políticas que estarían en pugna en el último cuarto del siglo XX es Tello, Cordera, Rolando (1981). *La disputa por la nación*. México: Siglo XXI Editores. Ver también la defensa de las políticas del libre mercado en la pluma de uno de sus instrumentadores. Aspe Armella, Pedro (1992). *El camino mexicano de la transformación económica*. México: Fondo de Cultura Económica.

monopolios de la Industria Cultural y particularmente de las instituciones de creación y reproducción y difusión de música.

En México, en la era de la llamada globalización del libre mercado,¹⁰ de las privatizaciones de las industrias nacionales y del ingreso de los Estados nación a los bloques económicos, la Industria Cultural logra romper la protección del Estado mexicano hacia el arte y la cultura y establecer el monopolio del “entretenimiento” a base del control de la creación, reproducción, difusión, consumo y recepción de la música.¹¹

La Industria Cultural logra expandirse y establecer el control monopólico y el dominio del libre mercado de la música como práctica hegemónica. Sus objetos se producen, reproducen y difunden masiva y mundialmente. Esta expansión va acompañada de la elaboración y difusión de creencias del sentido común —en palabras

¹⁰ Dos ejemplos que muestran la expresión de la clase dominante en México tanto las *visiones de mundo hegemónicas* como su articulación en las acciones de las políticas culturales son de Salinas de Gortari, Carlos (2000). *México. Un paso difícil a la modernidad*. México: Plaza y Janés Editores y de Tovar y de Teresa, Rafael. (1994). *Modernización y política cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.

¹¹ Un ejemplo de las acciones monopólicas es el control de los espacios para los conciertos masivos en la ciudad de México particularmente en el Palacio de los Deportes y el Estadio Azteca. Un reportaje periodístico es ampliamente explícito acerca de las acciones y las ganancias del monopolio del entretenimiento: “La ciudad de México, el mejor lugar para las ganancias del entretenimiento musical.” *La Jornada* (22 de enero de 1994).

[...] de los 25 espectáculos con mayor taquilla a nivel mundial en 1993, 13 realizados en México generaron más del 64 por ciento del total de las ganancias. El público de la ciudad de México pagó arriba de 45 de los 70 millones y medio de dólares captados en entradas en los principales eventos, según reportes de la revista *Amusement Bussines*. Once de los 13 eventos fueron de carácter internacional. La mancuerna Ogdem/OCESA, la primera, una de las principales productoras de espectáculos estadounidense, la segunda (operadora de Centro de Espectáculos) administradora del Palacio de los Deportes y empresa líder en América Latina, ha resultado productiva con 16 millones 22 mil dólares en taquilla con sus nueve producciones. El fortalecimiento de OCESA quedó fincado con el apoyo del gobierno capitalino, cuando decidió entregarle para su administración el Palacio de los Deportes, en un contrato de 1990, en el que la empresa se obligaba a destinar parte de sus beneficios (5 por ciento de la renta) para el mejorar las instalaciones del inmueble. Hasta mediados del año pasado, según Alejandro Soberón, director de la empresa, se habían invertido 5 millones de nuevos pesos (La jornada, 14/07/93). Dicha inversión, de acuerdo a versiones publicadas por este diario, que no fueron desmentidas, en realidad había sido canalizada para el rubro de gastos operativos de OCASA y no para mejorar el inmueble. OCESA tramitó de esa manera el requisito del contrato operativo en el inmueble que pertenece al Departamento del Distrito Federal, donde otros promotores también tuvieron acceso, y organizó eventos en otros recintos como el Auditorio Nacional o el Autódromo Hermanos Rodríguez. [...] México Se ha consolidado como el paraíso de los espectáculos internacionales, pues los cinco principales eventos mundiales en cuestión de taquilla se llevaron a cabo en escenarios nacionales. Michael Jackson 12 millones dólares en el Estadio Azteca con un asistencia estimada de 475 mil personas.

del sociólogo Pierre Bourdieu—¹², que logran que grupos e individuos en todos los países del mundo, acepten la música elaborada por la Industria Cultural como un hecho natural, como expresión del progreso y desarrollo de la tecnología y más aún como posibilidad real de satisfacción del gusto musical individual por la aparente diversidad de productos musicales en el mercado.

A pesar de la aceptación social de las creencias que los grupos dominantes difunden en la sociedad mexicana, desde por lo menos 1988, acerca de los beneficios que proporciona la Industria Cultural —difusión que cuenta con la participación activa de la propia industria—, la transformación del ámbito cultural y artístico no se ha llevado a cabo plenamente debido precisamente al peso de la tradición que las políticas del Estado moderno mexicano y los gobiernos posrevolucionarios impulsaron en la sociedad mexicana.

Así, la oposición de intelectuales y artistas ante iniciativas que disminuyan la participación del Estado en la elaboración y articulación de las políticas culturales en beneficio de intereses particulares y sobre todo del monopolio de la Industria Cultural, eufemísticamente llamadas “industrias culturales”, ha detenido incluso iniciativas de reformas constitucionales.

La complejidad que caracteriza al ámbito de la música, cuyas relaciones se extienden al peso de la tradición cultural occidental (de sus instituciones, prácticas y creencias) a la participación insoslayable de la Industria Cultural con su respectiva cauda institucional, aunada al peso de la tradición del arte moderno mexicano y a la emergencia de las músicas de la tradición de los pueblos originarios y de nuevos grupos sociales, así como a las múltiples usos y funciones de la música y a su *omnipresencia* en los espacios sociales —siguiendo a Theodor Adorno—, además de la relación del ámbito de la música con los grupos dominantes, hace que su análisis y reconstrucción socio-histórica sea, como ya anunciaba el propio Pierre Bourdieu,¹³ una tarea igualmente compleja.

Para poder analizar la complejidad antes referida era necesario volver al pasado y desde allí comprender el largo proceso que construye el presente. Es decir, reflexionar sobre las nociones que construyeron la tradición musical occidental a la luz de los

¹² Bourdieu, Pierre (1975). *El oficio de sociólogo*. México: Siglo XXI Editores.

¹³ Bourdieu, Pierre (2000). “El Origen y la evolución de las especies de melómanos” en *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo, pp. 154-160.

proceso de consolidación de la hegemonía del capitalismo después de la Revolución Francesa.

Es preciso revisar, bajo el principio de la simultaneidad espacio temporal, la relación entre el ámbito de la música de la tradición musical occidental y sus expresiones locales en México. Preguntar si las explicaciones de la estética y de la historia de la música son suficientes para explicar los fenómenos de la creación simbólica musical en la circunstancia de la reproductibilidad técnica del arte. Preguntar acerca de la relación de los procesos de creación musical con las visiones del mundo hegemónicas y sobre todo con las prácticas del poder.

Desde la conciencia de la complejidad y amplitud del objeto de estudio se planteo en la presente investigación una mirada que acotara el objeto de estudio a la relación fundamental que permite el desarrollo de la creación y del disfrute musical, la cual se planteo como la relación entre el ámbito de la música y el ámbito del poder.

Es por ello que en este trabajo se aborda el análisis del ámbito de la música a partir de la reconstrucción socio-histórica de consolidación como ámbito autónomo en la tradición cultural occidental. Lugar que el ámbito de la música se construyó a partir de las luchas por su autonomización precisamente a lo largo de los procesos de transformación política y económica de consolidación de la hegemonía del capitalismo industrial y desde donde los artistas pueden plantear una relación con los grupos dominantes del poder.

Así, la presente investigación se realiza con el propósito fundamental de elaborar herramientas de análisis sociológico para, primero, reconstruir sociológicamente la *larga duración* de las luchas por la autonomización del ámbito de la música y segundo, para reflexionar puntualmente acerca de la relación de esas luchas en la construcción tanto del ámbito de la música como del papel de éste en la construcción de la legitimidad y el consenso alrededor del grupo dominante de poder, específicamente en el caso de México entre los años de 1920 a 1940.

La elección de una perspectiva de pensamiento propia de las ciencias sociales, así como de autores y textos constituye, como en toda investigación, la base necesaria de la cual partir para explicar de manera puntual el objeto de estudio: la relación de los procesos de autonomización del ámbito de la música en el México del siglo XX con los procesos de legitimación y de construcción del consenso en torno al poder dominante.

Se parte aquí del trabajo de sociólogos como Max Weber o Georg Simmel, quienes reflexionan sobre la música y sus prácticas con el doble propósito de explicar las relaciones sociales en general y aquellas que participan en la creación y prácticas musicales.

Se recurre también a reflexiones elaboradas por filósofos e historiadores de la primera mitad del siglo XX como Fernand Braudel, Walter Benjamin y Marc Bloch, a propósito de la revisión del concepto de historia que postula el conocimiento histórico como en constante construcción y que hace del pasado y del futuro momentos que se comprenden en la simultaneidad de su aparición en el presente.

Otras concepciones sociológicas destacadas en este marco teórico son las de Antonio Gramsci y Pierre Bourdieu, quienes plantean la revisión del ámbito del arte de la tradición occidental con el objetivo de reconstruir su historia. Desde su perspectiva, el ámbito de la creación artística y musical se entiende como un espacio social donde se expresa el pensamiento hegemónico y donde las relaciones sociales determinan, construyen y significan las teorizaciones y prácticas artísticas.

Otra perspectiva del pensamiento crítico del segundo cuarto del siglo XX sobre la dimensión simbólica es elaborada por Theodor Adorno, Max Horkheimer y el ya mencionado Walter Benjamin y más tarde, en la segunda posguerra, por Raymond Williams y Pierre Bourdieu, quienes aportan teorizaciones sobre el mundo social a partir del análisis de los procesos de creación y percepción de objetos simbólicos.

La explicación sobre los procesos de autonomización de los ámbitos de especialización se realiza fundamentalmente a partir de conceptos de Antonio Gramsci y de la *teoría de los campos* de Pierre Bourdieu, además, de enriquecerla con nociones de otros autores como Thomas Kuhn y Luis Villoro.

Para explicar dichos procesos, se incorpora la sociología de la música de Max Weber, la reflexión sobre la transformación de las artes en el siglo XX de Walter Benjamin y la perspectiva crítica del concepto de *Industria Cultural* creado por Theodor Adorno y Max Horkheimer.

Estas aportaciones incorporan la revisión crítica de la estética, la filosofía del arte y la historia de la cultura, construyendo un marco teórico y metodológico fundamental para la comprensión de dichos procesos y sus relaciones con la dimensión política en análisis puntuales de ámbitos específicos como el de la literatura o las artes plásticas.

En el caso de México, es necesario mencionar las reflexiones de artistas: pintores como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, o de poetas como Jorge Cuesta y José Gorostiza. En el ámbito de la música, deben mencionarse algunas problematizaciones esenciales elaboradas por Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Luis Sandi. Sobre la crítica al desarrollo de la cultura en México fue insoslayable consultar al escritor Carlos Monsivaís.

La realización de esta investigación ha sido posible precisamente por la integración de un marco teórico metodológico elaborado a partir de la elección de la tradición del pensamiento crítico, de sus autores y textos principales que, desde mi propia posición en el mundo de la música, permite lo siguiente.

En primer lugar, construir una interpretación sociológica de la historicidad de ese ámbito, de los individuos e instituciones que participan en él y de las tradiciones, creaciones, prácticas y creencias que construyen y reproducen.

En segundo sitio, incorporar en el análisis las categorías y nociones pertinentes para la reflexión específica y puntal del ámbito de la música de la tradición musical occidental y sus particularidades en México y que constituye una *ruptura*¹⁴ con la narrativa propia de ese mundo.

En tercer término, establecer los puentes entre las elaboraciones de diferentes autores y la lectura sociológica de otros tantos.

En cuarto lugar, hacer una lectura crítica de temas y textos de autores recientes.

En quinto lugar, integrar la dimensión política al análisis del campo de la música. Finalmente, a partir de la elección del marco teórico metodológico es posible elaborar algunas nociones —*expresiones musicales* y *representaciones musicales*— que a lo largo de todo el texto precisan las relaciones dentro del campo de la música y las de éste con el ámbito del poder.

Para realizar este análisis sociológico es indispensable establecer ciertas bases. Primeramente devolverle el carácter histórico al ámbito de la música de la tradición cultural occidental. Esto quiere decir, caracterizar al ámbito de la música dentro del movimiento propio de su tradición cultural y musical e, igualmente, dentro de su tradición política como participante activo en la construcción del Estado moderno y de sus transformaciones.

¹⁴ La noción de ruptura epistemológica es usada a partir de la propuesta de Pierre Bourdieu en (1975). *El oficio de sociólogo*. México: Siglo XXI Editores, pp. 27-50.

En segundo lugar, y derivado de lo anterior, analizar en qué medida el ámbito de la música de la tradición occidental pudo establecer una relación autonómica frente a los procesos de las transformaciones políticas y al ejercicio del poder y cómo esos procesos relacionales se manifestaron en México.

A partir de estas bases, fue posible también acotar la investigación del ámbito de la música de la tradición occidental, y de su expresión en el ámbito mexicano, al período de su propia consolidación que sucede en la circunstancia espacio-temporal del siglo XIX —en las circunstancias históricas posteriores a la revolución francesa cuando el ámbito de la música establece sus prácticas plenamente seculares— y hasta el año de 1940 en el siglo XX, ya que en ese período tiene lugar la relación entre el ámbito de la música y del ámbito del poder caracterizada como proceso de autonomización del ámbito de especialización frente al ejercicio del poder.

En la primera parte del presente trabajo intitulada *Reflexiones teóricas sobre la autonomización del campo de la música*, se detallan los conceptos básicos que explican, por un lado, la constitución de los ámbitos de especialización y sus procesos de autonomización y, por otro, las relaciones de estos con las transformaciones histórico-sociales en que suceden con el propósito de señalar o mostrar que ambos fenómenos se implican mutuamente.

La elaboración teórica se amplía necesariamente hacia la caracterización de las relaciones sociales fundamentales, de los elementos que participan en la reproducción y transformación de la vida cotidiana y también de aquello que definen la preponderancia de ciertas relaciones sociales las cuales, finalmente, definen un período histórico.

Así, se explica que los procesos de autonomización del ámbito de la música — que suceden en períodos de *larga duración*— participan en la construcción del mundo moderno y, más importante aún, toman parte en la transición del feudalismo al capitalismo y en la construcción y consolidación de éste último.

El análisis de los procesos de autonomización del ámbito de la música permite comprender no solamente en qué términos éstos se llevan a cabo, sino también el movimiento general de las transformaciones sociales en que esos procesos tienen lugar.

Es entonces a partir de las concepciones y nociones de Antonio Gramsci y Pierre Bourdieu que es posible comprender cómo los procesos de autonomización se

construyen y son *construidos* en períodos de *larga duración* y, al mismo tiempo, en espacios, tiempos y circunstancias socio-históricas específicas.

En este sentido, la elaboración teórica explica cómo en los procesos de autonomización de los ámbitos de especialización intervienen una serie de fenómenos. Por ejemplo, la secularización de los espacios sociales, los procesos de autonomización del ámbito de la política o la dirección política, económica y cultural específica de una sociedad llevada a cabo por un grupo dominante.

Un aspecto nodal de la elaboración teórica reside en la explicación, siguiendo a Antonio Gramsci, acerca de la función de la clase dirigente del grupo dominante que es precisamente la de imponer la dirección de la sociedad a todos los grupos que la integran.

Si bien es cierto que esa dirección es fundamentalmente política y que se expresa en los ámbitos económico y cultural, no se impone en una sociedad debido solamente a las capacidades económicas o políticas del grupo dominante o al grado de coerción que ejerce sobre los demás grupos que integran la sociedad, sino también a su capacidad para generar de parte de estos últimos el consenso y la legitimidad en torno suyo.

Así, la legitimidad y el consenso dependen de la capacidad del grupo dominante para construir las ideas sobre el mundo —social y natural— que, toda vez que son articuladas como *visiones de mundo* en los espacios sociales, dotan a los individuos de sentido y significación para realizar las actividades de la reproducción de la vida cotidiana. Las *visiones de mundo*, ya sean de conocimiento científico, humanístico o de creación artística y cultural son generadas en los ámbitos de especialización.

El grupo dominante es tal por su capacidad para extender sus *visiones de mundo* en todos los ámbitos sociales y también porque desde esos espacios sociales los individuos elaboran, o plasman en los objetos que crean, las *visiones de mundo* del grupo dominante. Así, los ámbitos de creación artística simultáneamente son *construidos* y *construyen* las *visiones de mundo* que dan sentido a las relaciones de dominio que impone el grupo dominante.

Sin embargo, la elaboración de las *visiones de mundo* desde los ámbitos de especialización es un proceso que depende de las relaciones entre los individuos que lo integran y de cómo articulan las *visiones de mundo* que ellos mismos contribuyen a generar.

Es precisamente la diversidad de procesos de apropiación, incorporación y generación de las *visiones de mundo* en cada ámbito de especialización la que define sus particulares procesos de autonomización y la que define su particular relación con el ámbito del poder.

La *primera parte* está constituida por el CAPÍTULO PRIMERO, en él se plantean las reflexiones teóricas que constituyen la base sobre la cual se elabora el análisis puntual del proceso de autonomización del ámbito de la música de la tradición musical occidental durante el siglo XIX y de sus transformaciones en las primeras décadas del siglo XX.

Esta elaboración permite relacionar los procesos de transformación del ámbito de lo político con los procesos de autonomización del ámbito de la creación musical y en este sentido estudiar las particularidades del fenómeno en México. Es decir, las propuestas de Gramsci y Bourdieu son de tal complejidad, profundidad y flexibilidad que al ser puestas en juego en el análisis de la historia de la tradición occidental o de la historia mexicana no solamente son útiles sino enriquecedoras.

Así, permiten plantear una sociología del ámbito de la música con base en la historia de *larga duración* de la creación musical —al menos a lo largo de la modernidad— en la relación del ámbito de la música de la tradición occidental y sus relaciones con las expresiones de éste en los territorios colonizados, en las características de la dirección política y cultural generales del grupo dominante y su especificidad nacional y territorial y, finalmente, en las transformaciones del Estado que implantan tanto los movimientos sociales como la dirección política del grupo dominante.

En la reflexión teórica se propone la noción de *expresiones musicales* para evitar las definiciones de la jerarquía de géneros musicales propia del *campo de la música* y poder comprender las objetivaciones musicales en tanto las relaciones sociales en que fueron creadas. Se incluye así mismo la noción de *representaciones musicales*, elaboración propia influenciada por la noción de *representaciones mentales y objetales* de Pierre Bourdieu,¹⁵ que tiene su origen en la extrema dificultad de analizar la creación musical y las expresiones musicales únicamente a partir del lenguaje especializado de la música.

¹⁵ Bourdieu, Pierre (2001). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 87-95.

La noción de *representaciones musicales* –coherente con la perspectiva teórica y con las demás nociones utilizadas en el trabajo– refiere las creencias, imaginarios, tradiciones y subjetividades que los grupos e individuos construyen a partir de las *visiones de mundo* que sostienen la hegemonía cultural. Es decir, la noción da cuenta de que las *visiones de mundo* de la hegemonía cultural son articuladas en el espacio social de la música en donde individuos y grupos construyen sus particulares versiones e interpretaciones acerca de las expresiones musicales, por ello, la noción de *representaciones musicales* es el *leitmotiv* de toda la investigación.

La *segunda parte* de ésta investigación se aboca al estudio del *campo de la música en México* en dos momentos separados por cien años y determinados uno, por las luchas independentistas que inician en 1810 y pretenden establecer un Estado republicano y laico. Y el otro, que inicia en 1910 con una revolución que determina tanto la construcción del Estado moderno, del nuevo régimen, de una nueva clase dirigente, así como de una nueva relación entre los ámbitos del poder y de la música y el ingreso del país a la hegemonía capitalista con la definición de la relación de las clases fundamentales del capitalismo —burgueses y proletarios– diría Karl Marx.

Los dos capítulos que integran esta parte de la investigación se basan en las elaboraciones teóricas del primer capítulo. Se analiza el peso de la tradición mexicana del ámbito de la música, la innovación musical de algunos compositores mexicanos, su relación con los movimientos musicales tanto europeo como americano y, por supuesto, la relación de las diferentes elaboraciones de las *visiones de mundo* por parte de los individuos del espacio social de la música, las cuales posibilitan o restringen la relación con la clase dirigente.

Esta sección del trabajo parte del análisis de fuentes hemerográficas primarias como revistas de música y artículos periodísticos escritos principalmente por compositores. La razón de la utilización de esta fuente es de tipo metodológico: acercase a la experiencia de los individuos que participaron, construyeron y desarrollaron el ámbito de la música en México; a las diferencias en cuanto a sus elaboraciones con respecto a las *visiones de mundo* y a las *representaciones musicales* así como también en cuanto a la tradición musical occidental y de sus expresiones nacionales, elaboraciones que repercutieron y definieron no solamente la creación musical de los individuos que las enarbolaron, sino también en las relaciones entre ellos en el espacio social de la música y en sus relaciones con el grupo dirigente.

La investigación sobre el proceso de autonomización del *campo* de la música analizado desde la relación del éste con el ámbito del poder y puntualmente con la clase dirigente, es un intento de incorporación de la *teoría del campo* elaborada por Pierre Bourdieu —una de las propuestas teóricas más profundas y propositivas de nuestro tiempo— para la interpretación sociológica de un proceso perteneciente a la tradición cultural en México.

El trabajo de investigación es una interpretación sociológica del ámbito de la música —su historia, integrantes, diferencias, *representaciones* y *expresiones musicales*— que además explique en toda su complejidad tanto el desarrollo de la creación musical como la relación del espacio social de la música con el espacio del poder.

En esta parte también se ponen a prueba tanto la reflexión teórica, los conceptos y nociones que la integran, así como su maleabilidad y pertinencia para explicar fenómenos específicos de la historia cultural y política de México.

Siendo la ciudad de México, a partir de los procesos de colonización y a lo largo del México independiente y posrevolucionario, el centro político y cultural desde donde los grupos dominantes ejercen el poder, valga la aclaración y como la propia investigación lo recalca, de forma centralista y centralizada, se analizan los fenómenos del ámbito de la música y su relación con el ámbito del poder a partir de los fenómenos musicales y políticos que ocurren en dicha ciudad, a manera de sinécdoque sociológica, la parte por el todo.

El CAPÍTULO SEGUNDO se centra en el proceso de autonomización del ámbito de la música en cuanto a, por un lado, la relación de éste con la tradición musical occidental; por otro lado, a la consolidación del Estado moderno y su clase dirigente y, también, a las *visiones de mundo* que se expresan en las *representaciones musicales* del espacio social de la música.

En el CAPÍTULO TERCERO, Se analiza la relación entre el campo de la música y el campo del poder en el siglo XX, la cual está definida por una serie de transformaciones políticas —la organización independiente de los trabajadores, la crisis económica y el fortalecimiento de los regímenes totalitarios así como transformaciones económicas y sociales —como el desarrollo tecnológico, de las fuerzas productivas y de las ciudades—.

Paralelamente a estos procesos de profundas transformaciones, en el ámbito y de la música, y en el ámbito de las artes, los compositores y los artistas crean expresiones musicales y objetos de arte que constituyen grandes rupturas con la tradición musical occidental.

Por último cabe señalar que cada uno de los capítulos tiene una estructura inspirada en la forma musical de la Suite, colección de danzas, y que por ello están organizados en apartados donde se aborda un tema específico.

Con la esperanza de haber motivado al lector, y para no prolongar más su entrada a la sociología de la música desde la perspectiva crítica, sólo resta mencionar una vez más que el propósito esencial de esta investigación es la elaboración de herramientas de análisis que permitan el planteamiento de problemas y preguntas así como de un pensamiento relacional para abordar la *larga duración* de la compleja dimensión simbólica musical que construye y da sentido al mundo social del siglo XXI.

I

LA AUTONOMIZACIÓN DEL CAMPO DE LA MÚSICA REFLEXIONES TEÓRICAS

INTRATA

El objetivo central de este capítulo es la formulación teórica sobre las relaciones sociales fundamentales que participan en los procesos de autonomización del ámbito de creación artística y específicamente en el ámbito de la música. Para su elaboración se parte de tres principios sociológicos:

El primero se refiere a la construcción de los ámbitos de especialización de la tradición occidental como espacios autónomos que guardan cierta distancia del mundo social y del ámbito del poder.

El segundo, a que cada uno de estos ámbitos por la especialidad que lo caracteriza, tiene una historia propia que se construye en espacios, tiempos y circunstancias específicas.

El tercer principio es, finalmente, que los ámbitos de especialización en los largos procesos de su historia alcanzan momentos en que logran la consolidación de su autonomía.

Así, la reflexión sobre el proceso de autonomización parte de la noción de *autonomía relativa*, elaborada por el sociólogo Pierre Bourdieu,¹ como atributo esencial del concepto de *campo*, y continúa en el tema sobre las condiciones socio-históricas en las cuales se construye la autonomía de los ámbitos de especialización (*campo*).

Esta explicación necesariamente remite a la búsqueda de las relaciones fundamentales que dan origen a dichos ámbitos y supone la reflexión acerca de las características de los procesos históricos en los que suceden. En este recorrido se entretreje el análisis de las relaciones entre los ámbitos de especialización de la música y el poder. Si bien se podría analizar la profundidad histórica de los conceptos, esta sería una tarea que desbordaría los límites de este trabajo.

Es necesario señalar, sin embargo, que la reflexión sobre el tema data de las transformaciones históricas de la modernidad y que continúa a largo de diferentes etapas históricas en diversas elaboraciones y circunstancias.

En este capítulo se da cuenta de los principales conceptos sociológicos que explican los ámbitos de especialización a partir de la historia de la consolidación del ámbito de la música de la tradición de la cultura occidental durante el siglo XIX.

Para llevar a cabo la reflexión es necesario también elaborar preguntas y recurrir a explicaciones, nociones y conceptos sociológicos elaborados por diferentes autores, buscando con ello dar cuenta de relaciones más amplias, más generales y, quizá, de tipo universal, que expliquen las relaciones fundamentales entre los *campos* de creación artística y el *campo* del poder.

Así, la reflexión conduce al *campo* de la música, sobre el cual se precisan algunas nociones y, sobre todo, las características específicas de su relación con el *campo* del poder.

Es pertinente mencionar, o hacer explícito que, derivado del objetivo central de este capítulo, se desprende uno más: el de participar en el debate sobre la sociología del arte con algunas formulaciones en torno a una sociología de la música que no soslayan, sino

¹A lo largo de esta parte de la investigación utilizo la *teoría del campo* elaborada por el sociólogo Pierre Bourdieu, misma que explica o refiere en la mayoría de sus trabajos. Para lograr mayor fluidez en la lectura, los conceptos que la integran aparecen en letras *cursivas*. En la medida que la elaboración genera otras nociones, estas también se anotaran con cursivas. Véase (2000) *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo; (2000) *Cosas Dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa; (2000) *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

integren, los elementos específicos de las prácticas musicales así como sus múltiples y diversas prácticas contemporáneas, que han hecho de ella, diría Adorno, una presencia *omnipresente* del mundo actual, o como yo misma sugerí en otro texto,² el *soundtrack* de la vida cotidiana.

LOS PROCESOS DE AUTONOMIZACIÓN DE LOS ÁMBITOS DE ESPECIALIZACIÓN

El tema de la génesis, historia, desarrollo y capacidad de auto-regulación o autonomía de los ámbitos de especialización, ha sido abordado por las ciencias naturales y sociales como un tema central para explicar la generación, conservación y transmisión del conocimiento acerca de los fenómenos tanto naturales como sociales.

Desde ambos tipos de conocimiento se han elaborado importantes explicaciones, al igual que conceptos y nociones, cuyo uso constante permite no solamente la comprensión de la lógica interna de dichos ámbitos, sino también de los procesos de su reproducción, desarrollo y sobre todo, de los procesos de generación de conocimiento especializado que se lleva a cabo en ellos.

La caracterización básica que define a cualquier ámbito de especialización se refiere a la integración de un grupo o comunidad en torno a objetos de conocimiento únicos o singulares, que comparten características que los diferencian de todos los demás objetos del mundo ya sea natural o social.

Esta relación es posible porque los individuos, además de heredar el conocimiento previo, generan formas para desarrollarlo, conservarlo, reproducirlo y difundirlo. Todas estas actividades requieren de métodos y acciones *ad hoc*, pero sobre todo de nombrar los objetos y los fenómenos de que se ocupan. Así, los individuos que participan del conocimiento de los objetos elaboran un lenguaje específico que les permite la mejor comprensión y reproducción de su conocimiento, el cual casi sólo ellos son capaces de utilizar, transformar y enriquecer.

Una magnífica síntesis explicativa acerca de las relaciones que se dan en los ámbitos de especialización entre los objetos de conocimiento, el lenguaje para conocerlos y

² Muñoz Rubio, Margarita (2004). *El campo de la música en México: Primeras aproximaciones*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Estudios Políticos y Sociales. UNAM.

los individuos interesados en ellos, es la hecha por Luis Villoro bajo el concepto de *comunidad epistémica*:

Una *comunidad epistémica* está determinada por un nivel de producción de su sociedad, que le permite el acceso a ciertos datos mediante ciertos medios técnicos, por una cantidad de información acumulada, por un conjunto de teorías e interpretaciones viables, dado el desarrollo alcanzado por el conocimiento de la época, todo ello dentro del supuesto de un marco conceptual. Las comunidades epistémicas están, pues, condicionadas tanto en el espacio como en el tiempo. No *existe* una comunidad intersubjetiva “pura”, de entes racionales posibles: existen intersubjetividades históricamente condicionadas, pertinentes para juzgar el saber de su época.³

Esta caracterización permite comprender que las comunidades epistémicas elaboran los mecanismos de legitimación de los objetos que dan origen a la comunidad, de los conocimientos que éstos generan y de los procesos para su reproducción y ampliación.

Los participantes de una *comunidad epistémica* además de realizar teorizaciones y acciones de acuerdo con los *objetos* específicos de cada *campo* también desarrollan el plano subjetivo de los individuos que se concreta en actitudes y creencias y en una práctica del oficio. Para concretar aún más el concepto de *comunidad epistémica*, Villoro menciona que su génesis y desarrollo ocurre en la dimensión histórica, es decir, en circunstancias, espacios y tiempos específicos.

En el mismo tema de la definición de las *comunidades epistémicas* o comunidades de conocimiento, Thomas Kuhn incluye como parte fundamental de la explicación y conocimiento de éstas las características subjetivas de los individuos que comparten un determinado ámbito y que se refieren a las conductas, actitudes, creencias y representaciones pertinentes.⁴

Thomas Kuhn es enfático al afirmar que los individuos que participan en los ámbitos de especialización crean los lenguajes, conocimientos y formas de conocimiento de los *objetos* específicos además de crear las instituciones donde éstos se reproducen y difunden al tiempo que los mismos individuos crean las características de comportamiento,

³ Villoro, Luis (2001). *Crear, saber, conocer*. México: Siglo XXI Editores.

⁴ Para una caracterización amplia desde el campo de la ciencia véase Kuhn, Thomas (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

actitudes y aptitudes, creencias y representaciones que significan y dan sentido a todas las practicas que ellos llevan a cabo.⁵

En este sentido, Kuhn propone que los ámbitos de especialización se caracterizan por su capacidad de autorregulación, la cual se define a partir de las competencias y disposiciones de los individuos que comparten determinado ámbito, para generar las reglas y normas que lo construyen.

Ambos autores, de manera explícita, comprenden que los individuos agrupados en los ámbitos de especialización también determinan los límites y alcances de los objetos pertinentes y de sus formas de conocimiento. Dicho de otra manera, los individuos agrupados alrededor de ciertos *objetos* al construir un determinado ámbito, también construyen las formas de conocimiento, los lenguajes, las creencias y representaciones pertinentes –más aún, *legítimas*– para ser desplegadas en él.

Al respecto de esta característica de los ámbitos de especialización, Pierre Bourdieu⁶ agrega que los individuos participantes en un determinado ámbito de especialización no solo construyen los procesos de *legitimación*, sino también los procesos de *deslegitimación*. De manera similar, se construyen tanto los *objetos* pertinentes como los *objetos* obsoletos; las actitudes, creencias y representaciones adecuadas como las actitudes, creencias y representaciones inadecuadas.

Con esta puntualización, Bourdieu recalca la complejidad interna de los ámbitos de especialización en los planos sincrónico y diacrónico, como momentos de su cotidianidad y circunstancia espacio-temporal y como procesos de *larga duración*.⁷

Es la relación entre estos dos planos temporales la que explica la consecución de diferentes etapas y momentos, de normas y reglas cambiantes, de creencias y representaciones remplazables. De igual manera, pero en sentido contrario, la relación entre

⁵ *Idem*.

⁶ A lo largo de su obra Bourdieu insiste en la puntualización de la doble actividad de *legitimación* y *deslegitimación* que los *agentes* realizan en los ámbitos de especialización. Véase especialmente (2000) *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus y (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.

⁷ Fernand Braudel crea el concepto de la *larga duración* (1958), el cual empleo precisamente por su pertinencia, sobre todo en el análisis de los procesos artísticos y culturales. Véase (1999) “La Larga Duración” en *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial.

esos dos planos también explica la elaboración y sostenimiento de tradiciones y pertenencias, de figuras emblemáticas, de ritos y ceremonias.

Cuando se comprende que las transformaciones y permanencias que suceden en los ámbitos de especialización se generan al interior de la tradición, que su desarrollo y reproducción lo propician los individuos, grupos e instituciones que los integran, y que su conservación, e incluso los momentos de estancamiento, también dependen de sus integrantes, entonces se entiende que cada ámbito de especialización construye su única y propia historia.

La explicación hasta aquí expuesta, aunque necesariamente breve, muestra que diferentes autores coinciden en señalar que los ámbitos de especialización son los lugares sociales donde individuos con intereses compartidos sobre los mismos *objetos* elaboran las formas objetivas y subjetivas de su conocimiento, preservación y ampliación mediante prácticas autorreguladas (además se entiende que su construcción ocupa en la tradición cultura occidental largos procesos históricos).

En la *teoría del campo* elaborada por Pierre Bourdieu desde una perspectiva sociológica crítica, el autor propone el concepto de *autonomía relativa* para explicar precisamente cómo los ámbitos de especialización son espacios construidos dentro del mundo social pero que, al mismo tiempo, conservan frente a éste, cierta distancia.

Sin embargo, la explicación del concepto de *autonomía relativa* así esbozada es todavía limitada por dos razones. La primera, porque se torna tautológica al afirmar que los ámbitos de especialización son autónomos porque su propia naturaleza. La segunda, porque no explica cómo y por qué suceden los procesos de desarrollo internos a los que da lugar la *autonomía relativa*.

Es decir, la mera enunciación de la *autonomía relativa* no explica las relaciones entre los participantes en los ámbitos de especialización que producen todos los fenómenos que dan cuenta de su funcionamiento y, por tanto, de su *autonomía relativa*.

Es en este punto donde se hace necesaria la profundización en la perspectiva de pensamiento sociológico elaborado por Bourdieu, y de sus respectivos conceptos y herramientas de análisis, para develar el proceso histórico de la *autonomía relativa* de los ámbitos de especialización.

Para lograr la comprensión de la vida interna de éstos como espacios sociales (*campo*) donde se construyen *relaciones* entre individuos (*agentes*) y grupos de individuos, no sólo en tanto sujetos, sino en tanto participantes de ese *espacio social* por sus *intereses* comunes en los *objetos* que lo definen.

Es posible interpretar entonces, que los *agentes*, al compartir intereses comunes por los *objetos* fundantes y razón de ser del *campo*, establecen relaciones, principalmente de colaboración, que generan y mantienen su vida de *autonomía relativa*. Pero las historias escritas acerca de determinados ámbitos, a veces en coincidencia con el conocimiento del sentido común, al no poder ocultar los enfrentamientos que protagonizan los participantes, constatan que éstos también han establecido relaciones de confrontación.

Desde distintas perspectivas históricas se elaboran explicaciones acerca de las pugnas entre los integrantes de determinado *campo*, por motivos que resaltan sus perfiles psico-emocionales y morales o sus inclinaciones hacia el ejercicio y disfrute del poder.⁸

Estas explicaciones no logran dilucidar las relaciones de los *agentes* con los *objetos* que definen un determinado *campo*, ya que parten del principio de que éstas son relaciones *desinteresadas*. Soslayan, así, que las relaciones de los *agentes* con los *objetos* se establecen en términos de los *intereses* de los *agentes* por los *objetos* que definen al *campo*.

Dicho de otra manera, los *objetos* que definen el *campo* son *objetos* del *interés* de los *agentes*, y como tales participan como *objetos en juego*, como *objetos en disputa*.⁹ Y aquí surge la pregunta pertinente acerca del origen de las disputas: ¿por qué en un espacio

⁸ Las historias de la música escritas desde la perspectiva individualista ofrecen como razón y explicación de los fenómenos artísticos y de las transformaciones del *campo*, las cualidades de los *agentes* y sus inclinaciones por el poder o el liderazgo. Estas explicaciones, diría Bourdieu, rehuyen explicar aquello que realmente daría cuenta de las relaciones fundamentales del *campo*, es decir, las razones de los *agentes* para entablar *luchas*. Las confrontaciones de los *agentes* en el *campo de la música* son emblemáticas de dicha perspectiva: Verdi contra Wagner, Debussy contra Wagner.

Un campo, así sea el campo científico, se define entre otras cosas definiendo objetos en juego (*enjeux*) e interés específicos, que son irreductibles a tales objetos y a los intereses propios de otros campos (no se puede hacer correr al filósofo tras los objetos en juego de los geógrafos) y que no son percibidos por nadie que no hay sido construido para entrar en el campo (cada categoría de intereses implica la diferencia a otros intereses, a otras inversiones abocados así a ser percibidos como absurdos, insensatos o sublimes, desinteresados). Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas con los hábitos que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de los objetos en juego, etc. Bourdieu, Pierre (2000). Algunas propiedades de los campos. *Cuestiones de Sociología*. Madrid: Istmo. p.113.

social, en un *campo*, donde los intereses comunes cohesionan a los *agentes*, estos entablan relaciones de confrontación o competencia (*luchas*) por los *objetos en juego*?

La respuesta a esta pregunta remite al problema del concepto de *autonomía relativa* de los ámbitos de especialización: las disputas o *luchas* que definen los *campos* no son otras sino aquellas que existen en el mundo social, en el mundo real, en el de las sociedades que, básicamente, están *estructuradas* en circunstancias, tiempos y espacios históricos específicos por la *diferenciación social*, es decir, por la relación entre *clases dominantes* y *clases dominadas*.

Así, un primer acercamiento al concepto de *autonomía relativa* de los ámbitos de especialización, necesariamente conduce a las características de las sociedades en que éstas existen o suceden. Si el elemento social fundamental es la *diferenciación*, entonces la autonomía de un *campo* determinado sólo podrá ser *relativa*, pues al mantener relaciones con otros espacios sociales, o con el todo de lo social, no logrará independizarse completamente de la característica elemental de las *sociedades*: la *diferenciación* en clases antagónicas de *dominados* y *dominantes*.

El mundo social, las relaciones entre *dominados* y *dominantes*, se expresan en cualquier *campo* a través de las *luchas* de intereses de los *agentes* que no son otras que aquellas de los *antagónicos diferenciados*. Esta explicación del concepto de *autonomía relativa*, si bien aclara en parte aquello que quiere explicar, también genera otras preguntas ya que, como diría Bourdieu, los conceptos necesitan de otros conceptos para explicarse en un todo teórico coherente.

Las preguntas que el concepto de *autonomía relativa* produce o motiva son acerca de cómo las sociedades están organizadas en grupos de *antagónicos diferenciados* —es decir, en grupos de *dominantes* y *dominados*— que construyen relaciones de dominio, de cómo estos grupos organizan su convivencia, de cómo poseen no solamente *intereses diferenciados*, sino *posiciones* sociales también *diferenciadas* y antagónicas. También surgen interrogantes acerca de cómo los grupos pueden mantener y reproducir cotidianamente la organización de la sociedad en que se encuentran y, finalmente, cómo esas relaciones de dominio se expresan en un *campo* determinado.

Estas cuestiones, aún sin sus respectivas respuestas, dejan ver que los ámbitos de especialización han sido explicados en la *teoría del campo* de Bourdieu por medio del

concepto de *autonomía relativa*. En efecto, los ámbitos son espacios sociales de una *sociedad* y como tales mantienen relaciones con los espacios sociales que es el mundo de los *antagónicos diferenciados* en convivencia bajo relaciones de dominio.

Sin embargo, estos espacios sociales por estar auto-organizados en torno a *objetos* específicos, pueden mantener cierta autonomía.

Las preguntas planteadas dejan ver las articulaciones que los *campos* específicos entablan entre sí en las sociedades en las que suceden, y que definen tanto su *autonomía relativa* como su *dependencia relativa*.

Para responder a lo aquí planteado es necesario ahondar en la explicación sobre la noción de sociedad, lo cual abre el camino para la comprensión de la *diferenciación social*.

¿A qué se refiere la noción de sociedad? Se refiere a la organización y relaciones específicas entre grupos de individuos alrededor de intereses comunes que expresan en prácticas y teorizaciones en tiempos, espacios y circunstancias históricas específicas. De igual manera se refiere a las formas y mecanismos que esas mismas relaciones entre grupos establecen para su propia reproducción. En otras palabras, cada sociedad, a partir de todos los elementos participantes (políticos, económicos, simbólicos) se construye a sí misma y, al mismo tiempo, construye los instrumentos materiales y de pensamiento por medio de los cuales asegura su propia reproducción. Una sociedad está definida, también, por los elementos históricos que han determinado su génesis y devenir y, en este sentido, cada sociedad se comprende a partir de la singularidad de su praxis que la define como *objeto singular*.¹⁰

Habría entonces que preguntar si ciertas sociedades —en determinados tiempos, espacios y circunstancias históricas— mantienen y comparten características comunes fundamentales que permitan hablar de ellas de manera general. Es necesario indagar la relación fundamental que explique de manera general y universal las características comunes de las sociedades como fenómenos aprehensibles por una metodología que se reconozca como científica social.

En busca de la característica que expliquen la diversidad de tradiciones e historias de las diferentes formaciones sociales, pareciera que el concepto de relación fundamental

¹⁰ Poulantzas, Nicos (1977). *Hegemonía y dominación en el estado moderno*. México: Cuadernos Presente y Pasado.

cohesiona las diferentes sociedades, de diferentes tiempos, espacios y circunstancias históricas, en una característica común a todas ellas: la división social de en dos grupos sociales básicos: *dominados y dominantes, gobernados y gobernantes, dirigentes y dirigidos*.

Antonio Gramsci recupera, en un análisis crítico la tradición de la ciencia política, la relación fundamental como el elemento esencial de la política:

El primer elemento (de la política) es que existen realmente gobernados y gobernantes, dirigentes y dirigidos. Toda la ciencia y todo el arte políticos se basan en este hecho primordial, irreductible.¹¹

En un primer acercamiento a la relación fundamental que organiza todas las relaciones sociales, se puede proponer que ésta se expresa en la dimensión económica de la producción de los objetos o bienes para la reproducción de la vida y la satisfacción de las necesidades humanas. Siendo aquellos que participan de la relación social del trabajo sin la posesión de los instrumentos del propio trabajo los *dominados* y quienes lo hacen con la posesión de esos mismos instrumentos, los *dominantes*.

La descripción así establecida, a pesar de explicar la relación social fundamental en el ámbito de la producción y de la economía, y el origen de las *posiciones* económicas *diferenciadas* de los integrantes de una sociedad, no explica las otras relaciones que entablan los grupos. Es decir, la relación *diferenciada* en torno al trabajo no sólo se expresa y se construye en sus propios términos, sino también en otros ámbitos sociales y en otros aspectos, lo cual demanda ser analizado por medio de otras explicaciones y conceptos.

¿Cuáles son los otros ámbitos y los otros términos en que participan los *dominados* y los *dominantes* que expresan o manifiestan la relación fundamental?

En cada sociedad se desarrollan mecanismos para mantener su cohesión como tal y, por lo tanto, para asegurar los términos de su reproducción. La construcción de estos mecanismos no sucede de manera espontánea, voluntarista o aleatoria, sino de manera organizada conforme a los intereses de los grupos que integran las sociedades.

Aquellos grupos que históricamente han desarrollado *capitales*, en el sentido en que lo usa Bourdieu,¹² para dirigir y organizar los medios de producción, así como otro tipo de

¹¹ Gramsci, Antonio (1993). *La política y el Estado moderno*. Barcelona: Planeta-Agostini.

capitales en conjunto (culturales, educativos sociales y simbólicos) pueden, precisamente por ello, dirigir la vida del mundo social¹³ y asumir el papel histórico de grupos dominantes y de grupos dirigentes del mundo social.

A manera de ejemplo, y porque es necesario establecer momentos históricos y relacionar fenómenos, en la tradición occidental el momento de ruptura con las formaciones sociales medievales que dan paso a nuevas concepciones y *visiones de mundo* sobre la naturaleza y sobre el mundo social —fenómeno histórico conocido como modernidad—, se explica a partir de las capacidades del naciente grupo de la burguesía para transformar sus *capitales* culturales, educativos, sociales y simbólicos y utilizarlos, en primer término, en los procesos de transformación de las *visiones de mundo*; en segundo lugar, para generar y transmitir conocimientos; y, por último, para promover la creación de nuevos objetos simbólicos.

Para, en síntesis, crear, transmitir e imponer a grupos e individuos una serie de nociones, creencias y conocimientos por medio de las cuales se *estructura* tanto la dimensión de lo real cotidiano y concreto como la dimensión de lo subjetivo e imaginario.¹⁴

Algunas de estas nociones serían las que hay acerca del tiempo —aquí y ahora, presente y futuro—, de la acción o de la praxis; que objetivan los intereses y deseos de los individuos y que se definen a partir de la *ratio*¹⁵ de los medios para los fines.

También están las consideraciones sobre la transformación de la organización de las actividades de lo social conforme al funcionamiento eficiente de los medios para alcanzar los fines. Aquellas sobre la existencia del individuo, singular e irrepetible, poseedor de capacidades, igualmente individuales, que pone en *juego* en su praxis social y que

¹² En la teoría del *campo* de Pierre Bourdieu, el sociólogo francés explica la noción de *capital* como forma de acumulación y apropiación de conocimientos objetivos y subjetivos generados a lo largo de la historia de un determinado *campo* y que se expresa por medio de las *disposiciones* y las *acciones* de los *agentes*.

¹³ Autores de diferente filiación política como Alexis de Tocqueville [(1998). *El Antiguo Régimen y la Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica] y Antonio Gramsci [*Loc. cit.*] han hecho énfasis en la necesaria acumulación de conocimientos, técnicas, disposiciones y representaciones por parte de una clase social para que asuma la dirección de una sociedad y la reproducción de las relaciones de dominio.

¹⁴ Martin, von Alfred (2005). *Sociología del renacimiento*. México: FCE. Burckhardt, Jacob (1984). *La cultura del renacimiento en Italia*. México: Editorial Porrúa. Gramsci, Antonio (1997). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablo Editor. La relevancia del papel del conocimiento objetivo y subjetivo en la construcción de la vida cotidiana es señalado también por Berger P. y Luckmann T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

¹⁵ Weber, Max (2002). *Sociología de la música en Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

determinan su *trayectoria* tanto en su vida personal como en su vida social.¹⁶ Las ideas acerca del gusto como capacidad individual de elección de formas y objetos significantes.¹⁷ El pensamiento acerca del individuo como ente libre, soberano de sí mismo, con voluntad, deseos, intereses y capacidad intelectual para pensar y dudar de manera libre y autónoma.¹⁸

En suma, nociones que no solamente le dan nuevos sentidos a la vida social sino que le imprimen dos dimensiones a la vida de los sujetos: la individual y la social. La primera, expresada en la construcción de los deseos, intereses y necesidades plenamente pertenecientes al sujeto individual y que se circunscribe a la vida privada. La segunda, vivida en el ámbito público en los múltiples espacios sociales por donde el individuo transita.

Ambas dimensiones están construidas por dos conceptos fundamentales que permiten su mutua articulación: las de libertad y de igualdad, aunque estos nuevos sentidos y significados, apalabrados en las mencionadas nociones, no se despliegan ni se asumen ni de la misma manera ni en los mismos tiempos en los diferentes territorios y naciones de la tradición cultural occidental. Los procesos de incorporación de las nociones de libertad y de igualdad no se universalizan en un proceso homogéneo en todas las sociedades occidentales, aunque sí definen de manera tajante la *ruptura* con los sentidos y significaciones pre-modernos y establecen el paulatino proceso de su incorporación como sentidos y significaciones *hegemónicas*. En los dos capítulos siguientes se harán algunas puntualizaciones sobre este tema.

Así, en un proceso histórico de *larga duración* el grupo dominante ha difundido e impuesto en diferentes sociedades —en diferentes tiempos y espacios sociales de manera regional o nacional, y también de manera universal— tanto las nuevas relaciones laborales y sociales como los nuevos sentidos y significaciones que explican al mundo en objetivaciones discursivas o artísticas y simultáneamente, en la constitución de un nuevo ámbito social para su expresión y praxis: el ámbito de la política.

¹⁶ Sobre las transformaciones de las *visiones de mundo* que construyen el Renacimiento y los cimientos de la modernidad consultar las obras de Alfred von Martín, Luis Villoro y Annunziata Rossi. Véase bibliografía.

¹⁷ En el siglo XVIII varios autores reflexionan sobre el gusto: Hutcheson, Francis (1725). *An Enquiry Concerning the Origin of our Idea of Beauty*; Burke, Edmund (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hume, David (1758). *An Enquiry concerning Human Understanding*. Kant Immanuel (1764) *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*.

¹⁸ Kant Emmanuel (2002). “¿Qué es la ilustración?” en *Filosofía de la historia*. México: FCE.

De tal manera el grupo dominante de los burgueses crea la política como el ámbito social autónomo para la expresión teórica, y por lo tanto discursiva, de sus *intereses* entendidos como el conjunto de las definiciones de sus medios y fines que dirigen su *praxis* social en el presente y su proyección hacia el futuro.

Es a partir de la teoría y de la praxis de la política que surge la figura del Estado moderno como *lugar*¹⁹ para la resolución de las confrontaciones de los *intereses antagónicos diferenciados* de la nueva configuración de las sociedades. *Lugar* desde donde se ordenan y organizan las múltiples relaciones de los grupos dentro del mundo social, así como también las formas de gobierno, de administración, las expresiones jurídicas de los derechos y responsabilidades de los individuos y, por supuesto, la regulación de las relaciones del trabajo.

A lo largo del proceso histórico de creación, consolidación y diversas transformaciones del Estado moderno —fenómeno histórico que da lugar al nacimiento de la ciencia política y al mismo tiempo es su *objeto* de análisis primordial—, éste ha sido el *lugar* de las confrontaciones y negociaciones de los intereses de los distintos grupos sociales.

La historia del pensamiento de la tradición cultural occidental le ha dedicado innumerables investigaciones y análisis con el fin de definir sus funciones y su papel en la organización y reproducción de las sociedades. No es éste el espacio para hacer el recuento de esa discusión, que representaría un *detour* del tema de esta investigación, por lo que solamente se hablará de ello con el objetivo de enriquecer la reflexión sobre el concepto de *autonomía relativa* de los ámbitos de especialización.

Hablar del Estado moderno es necesario ya que por sí mismo representa, en primer término, un ámbito donde los participantes elaboran o crean teorizaciones y prácticas que implican una *ruptura* con las viejas concepciones pre-modernas. En segundo término, porque el Estado se constituye como el *lugar* para el reconocimiento, confrontación y deliberación de los intereses *diferenciados* de los grupos sociales.²⁰ En tercer lugar, porque también se constituye como un *lugar* que genera procedimientos de organización y

¹⁹ El concepto del Estado como lugar de deliberación de las *contradicciones* de los intereses de los grupos sociales es una incorporación teórica de Nicos Polantzás.

²⁰ Gramsci, Antonio (1993). *La política y el Estado moderno*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini.

jerarquización de las múltiples formas de los intereses de los grupos sociales bajo la *ratio* de medios y fines.²¹

Finalmente, porque el Estado ha sido capaz de *legitimar* el ejercicio de la violencia en los casos que él mismo dictamina como necesario, contra grupos del propio mundo social,²² donde cumple también con su papel político y con las funciones de gobierno y administración.²³

En la teorización de Antonio Gramsci el Estado no es neutral, es decir, la clase social dominante también mantiene el dominio sobre éste. En sus palabras:

La ciencia política significa la ciencia del Estado y el Estado es todo el complejo de actividades prácticas y teóricas con que la clase dirigente no sólo justifica y mantiene su dominio sino que consigue obtener el consentimiento activo de los gobernados.²⁴

De lo anterior se desprende en primer término, que el grupo burgués crea la dimensión de la política como ámbito autónomo y al Estado como *lugar* para la expresión de los intereses antagónicos de los distintos grupos sociales, y que ambos fenómenos caracterizan las sociedades de manera universal en el mundo contemporáneo. En segundo lugar, que el grupo social de la burguesía juega dentro del Estado el papel *dominante* al instaurar nuevas formas de relación entre *dominadores* y *dominados*, es decir, entre *gobernadores* y *gobernados*

²¹ Weber, Max (2002). *Economía y sociedad*; México: Fondo de Cultura Económica.

²²

Antes, bien, sociológicamente el Estado moderno sólo puede definirse en última instancia a partir de un medio específico que, lo mismo que a toda asociación política, le es propio, a saber: el de la coacción física. “Todo Estado se basa en la fuerza”, dijo en su día Trotsky en Brest-Litowsky. Y esto es efectivamente así. Si sólo subsistieran construcciones sociales que ignoraran la coacción como medio, el concepto de Estado hubiera desaparecido, entonces se hubiera producido lo que se designaría con este sentido particular del vocablo “anarquía”. Por supuesto, la coacción no es en modo alguno el medio normal o único del Estado —nada de esto— pero sí su medio específico. En el pasado, las asociaciones más diversas —empezando con la familia— emplearon la coacción física como medio perfectamente normal. Hoy, en cambio, habremos de decir: el Estado es aquella comunidad humana que en el interior de un determinado territorio el concepto de territorio es esencial a la definición— reclama para sí (con éxito) el monopolio de la coacción física legítima. Porque lo específico de la actualidad es que a las demás asociaciones o personas individuales sólo se les concede el derecho a la coacción física en la medida en que el Estado lo permite. Este se considera, pues, como fuente única del “derecho” de coacción.

Ibid. p.1056

²³ *Ídem.*

²⁴ *Ídem.*

Una explicación más amplia, nuevamente en las palabras de la teorización de Antonio Gramsci, permite una comprensión real del papel histórico de la burguesía en la formación del Estado moderno.

El Estado se concibe efectivamente como un organismo propio de un grupo, destinado a crear las condiciones favorables para la máxima expansión de dicho grupo; pero este desarrollo y esta expansión se conciben y presentan como la fuerza motriz de una expansión universal, de un desarrollo de todas las energías nacionales, es decir, el grupo dominante es coordinado concretamente a los intereses generales de los grupos subordinados y la vida estatal es concebida como una formación y una superación continuas de equilibrios inestables (en el ámbito de la ley) entre los intereses del grupo fundamental y los de los grupos subordinados, equilibrios en que los intereses del grupo dominante predominan, pero hasta cierto punto, es decir, no hasta el mezquino interés económico-corporativo.²⁵

A partir de la puntualización conceptual anterior se comprende que es el Estado moderno desde donde se organizan las relaciones políticas y que éstas son la expresión de las relaciones *antagónicas diferenciadas* que *estructuran* el mundo social. El grupo dominante *juega*, en el *lugar* llamado Estado, el papel del grupo que construye, difunde e impone —por medio de la teoría y de la praxis— sus *representaciones* políticas conducentes a crear el consenso en torno a ellas por parte de todos los grupos que coexisten en el mundo social. Es desde el Estado que el grupo dominante *legitima* sus *intereses* como los *intereses* de todos los grupos que integran una sociedad determinada.

El Estado es un *lugar* en donde se organiza la dimensión política de los *antagónicos diferenciados*, es decir, de los dos grupos fundamentales: *gobernadores* y *gobernados*. En la medida que los primeros crean las *representaciones* y mecanismos políticos para ejercer su papel dirigente mediante un argumento político que es una suerte de “llamado de la naturaleza” que les permite conocer las necesidades de los otros grupos y, al mismo tiempo, llevar a cabo las acciones que son igualmente indispensables para satisfacer esas necesidades, ese grupo dominante se mantendrá como tal dentro del Estado e igualmente en la dirección política de las sociedad.

²⁵ Gramsci, Antonio (1993). *La política y el estado moderno*. Barcelona: Planeta-Agostini. p. 113.

De la explicación anterior se comprende que la actuación de la burguesía como grupo dominante del Estado moderno, define un largo proceso histórico que es necesario explicar.

Este largo proceso histórico se puede definir por medio del concepto de bloque histórico,²⁶ que se refiere a los procesos de homogenización de las relaciones *diferenciadas* en torno al trabajo, y que incluyen también la difusión de las herramientas y medios de producción utilizadas en el trabajo, de los mecanismos de reproducción, circulación y consumo de los *objetos* producto del trabajo y de las relaciones sociales que éstas generan, mediadas todas por las mercancías, el dinero y la producción de plusvalía en tiempos, espacios y circunstancias particulares de las sociedades.

Este proceso de homogenización permanente de las *relaciones diferenciadas* en torno al trabajo, instrumentos y medios de producción se puede nombrar como el bloque histórico del capitalismo.²⁷ El concepto de bloque histórico del capitalismo designa también los procesos históricos en los que se han desenvuelto y autonomizado los ámbitos sociales fundamentales, económico y jurídico, a partir de los cuales se organizan las sociedades, pero principalmente el de lo político, lugar donde se crea y consolida el Estado moderno.

Por último, el concepto de bloque histórico del capitalismo remite a otro concepto que lo explica en la dimensión simbólica, el de *visiones de mundo*, que engloba las creencias, imaginarios, tradiciones, conductas, disciplinas corporales y representaciones que lo fundamentan, justifican y explican y que, al tener de manera simultánea múltiples articulaciones sociales, lo construyen.

Las *visiones de mundo* lo son, entre otras razones, porque participan tanto en la construcción de los consensos sociales que posibilitan la *legitimación* del grupo dirigente como en la reproducción cotidiana de las relaciones sociales que lo definen en la línea del tiempo.

²⁶ Concepto fundamental en la teoría política elaborado por Antonio Gramsci. Ver también de Hugues Portelli (1990). *Gramsci y el bloque histórico*. México: Siglo XXI Editores.

²⁷ Por supuesto el *bloque histórico* del capitalismo no es fenómeno exclusivo de los siglos XX y XXI, sino que su génesis y desarrollo tiene una profundidad histórica que se remonta a un conjunto de eventos como los del comercio en el renacimiento, la ampliación de los mercados con la “invención de América”, las revoluciones inglesa y francesa, las revoluciones industriales, la secularización de la vida social, la *autonomización* del ámbito de la política y la formación del Estado moderno.

Se comprende entonces que el concepto del bloque histórico se refiere al vínculo necesario entre las definiciones fundamentales de las relaciones sociales y de producción con las *visiones de mundo*, vínculo indispensable para organizar a los grupos sociales y la reproducción de la vida cotidiana; así mismo el concepto de sociedad, como *objeto* singular, se refiere a las formas particulares que en circunstancias, tiempos y espacios sociales determinados se expresan las relaciones fundamentales.

Después de la sintética explicación de los conceptos anteriores se puede establecer que los ámbitos de especialización son en tanto se construyen y construyen al bloque histórico del capitalismo.

De manera más precisa, el capitalismo es un período en el cual dentro de la sociedad civil²⁸ se generan e impulsan los ámbitos de especialización autónomos, porque es precisamente en esos ámbitos, como espacios sociales, donde se reproducen las *visiones de mundo* que sustentan la vida social, *legitimando* el prestigio de los grupos dominantes y, principalmente, la teoría y la praxis de lo político del propio capitalismo.

El bloque histórico del capitalismo se sustenta, entonces, en dos principales *representaciones* de las *visiones de mundo*. La primera, acerca de la libertad y autonomía del individuo tanto para la acción volitiva como para el pensamiento y la creación. La segunda, acerca de la igualdad de los individuos en tanto poseedores de estas mismas cualidades.

Estas *representaciones* constituyen los fundamentos o principios de las *visiones de mundo* del capitalismo, mismas que tienen una expresión política por medio de teorizaciones y acciones, además de una articulación social en los diversos espacios de la sociedad civil, es decir, en los diferentes ámbitos de especialización.

En otras palabras, es en los espacios sociales de los ámbitos de especialización donde se expresan precisamente los fundamentos o principios del bloque histórico del capitalismo, donde las *visiones de mundo* del sentido de libertad y del sentido de igualdad encuentran y construyen su articulación social. De igual manera, es en estos espacios

²⁸ Gramsci hace la diferencia entre sociedad política y sociedad civil y define a la primera como el espacio para la política y la función de dirigencia que el grupo dominante ejerce en toda la sociedad, y a la segunda como los organismo “privados” donde se construye la cultura. Véase *Los intelectuales y la organización de la cultura*.

sociales donde se escenifican las *luchas*, por los *objetos en juego*, que no son otra cosa que la dramatización de las *visiones de mundo* expresadas por medio de posiciones políticas de los *antagónicos diferenciados*: los *gobernantes* y los *gobernados*, los *dominantes* y los *dominados*.

En la misma línea, la noción de *autonomía relativa* se refiere, en sentido inverso o negativo, a una *dependencia relativa* de las *visiones de mundo* que construyen y se construyen en el bloque histórico del capitalismo. Es decir, los ámbitos de especialización, al tener una *autonomía relativa* de las *visiones de mundo* tienen también una *dependencia relativa* en torno a esas mismas *visiones de mundo*.

La *dependencia relativa* es otra forma de expresar el concepto que define la relación de los diversos *campos* con el *campo* de la política o el *campo* del poder, concepto que no intenta explicar la relación entre los *agentes* de un determinado *campo* con los “políticos” o los “gobernantes” en tanto *agentes* participantes del *campo* del poder (la cual no estaría tampoco descartada como elemento de análisis sociológico), sino otro tipo de relación: la que entablan los individuos en la *dimensión ideológica y simbólica* con las *visiones de mundo* así como las relaciones que entablan con la *dimensión política* y que se expresan como posiciones políticas.

Sobre las primeras, las relaciones de un determinado *campo* con el *campo* del poder, se entablan a partir de las *visiones de mundo* que *estructuran* el bloque histórico, es decir, en la dimensión ideológica y simbólica entendida como la articulación del conglomerado de pensamientos, conocimiento, creencias, valoraciones morales y de conducta, representaciones mentales y objetuales, objetos artísticos, tradiciones que, como ya se indicó anteriormente, son sostenidas y sostienen el prestigio, la *legitimidad* y la capacidad del grupo *dominante* para conducir la dirección y la organización de las sociedades en un bloque histórico.

En el caso que no ocupa, el del capitalismo industrial del siglo XIX, estas *visiones de mundo*, si bien en su génesis histórica fueron una de las herramientas principales de ruptura final con las *visiones de mundo* feudales y constituyeron tanto la especificidad de la burguesía como grupo social y su carácter revolucionario, son ahora las *visiones de mundo* de las sociedades del bloque histórico capitalista, ya no como ruptura sino como afirmación y permanencia.

Este largo proceso sucede precisamente por la capacidad del grupo burgués de transformar sus intereses e ideología en los intereses e ideología de todos los grupos sociales, es decir, por su capacidad de *legitimar* su pensamiento como pensamiento universal.

Una de las características históricas del proceso de universalización de las *visiones de mundo* del grupo burgués es precisamente el desarrollo de los ámbitos de especialización, ya que desde los postulados de esas *visiones de mundo* —libertad individual, libre empresa, igualdad, competencia, propiedad privada—, era indispensable desarrollar espacios sociales donde los individuos, de manera libre, no sólo articularan las *visiones de mundo* en los ámbitos de la sociedad civil, sino las ampliaran, desarrollaran y ajustaran a cada una de las actividades especializadas.

Dicho en otras palabras, el grupo dominante del bloque histórico del capitalismo crea *visiones de mundo* (representaciones, creencias, imaginarios) que difunde en las sociedades en procesos de *larga duración* pero no de manera desorganizada sino, por el contrario, de manera regulada y cada vez más organizada. En términos de Max Weber,²⁹ se trata de procesos *racionalizados*, principalmente por la mediación de los ámbitos de especialización, desde donde un conglomerado de individuos libres e iguales, en tanto poseedores de voluntad y movilidad, se reúne en torno a objetos específicos de su interés para construir y consolidar formas específicas de conocimiento y actividades a partir precisamente de la ampliación, transformación y recreación de las *visiones de mundo* dirigidas a los objetos en cuestión, y sustentadas de manera paralela al bloque histórico, a las sociedades y a los mismos ámbitos de especialización.

Entonces, los ámbitos de especialización son los espacios sociales desde donde se articulan, reproducen, modifican y transforman socialmente las *visiones de mundo* en torno a *objetos* específicos y al hacerlo no solamente se construyen a sí mismos, sino al bloque histórico del cual son sustento.

Así, la relación de los *campos* con la dimensión ideológica del *campo* del poder, es la relación de la afirmación de las *visiones de mundo* que *estructuran* a cada uno, a ambos, y a la misma relación que permite la reproducción social de esos espacios.

²⁹ Weber, Max. *Economía y Sociedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. pp.1057-1067

La concepción de la génesis y consolidación de los ámbitos de especialización como procesos históricos de *larga duración* que suceden en diferentes tiempos, espacios y circunstancias de desarrollo *diferenciado* en las diversas formaciones sociales de las geografías del mundo, no sólo anula la concepción mecánica sobre las *visiones de mundo* como un plan preconcebido e impuesto de manera vertical por los grupos dominantes en las distintas sociedades, sino que afirma la explicación sobre la participación de los ámbitos de especialización en la formación y consolidación de las *visiones de mundo*.

El concepto de la *autonomía relativa* como característica fundamental de los *campos*, entonces, designa aquello que es principio y fundamento, característica y *estructura* de los ámbitos de especialización y, por tanto, de las *visiones de mundo* del bloque histórico capitalista.

Ahora bien, y como ya se mencionó anteriormente, los grupos sociales expresan sus intereses, proyectos y acciones mediante teorías, discursos y praxis políticas, las cuales se objetivan precisamente en los ámbitos de especialización, es decir, en las *luchas* por los *objetos en juego* que protagonizan desde *posiciones diferenciadas* los *agentes* e *instituciones* dentro de los diferentes *campos*. Los *campos* se *estructuran*, en una dimensión política, mediante la expresión de los *intereses* y *posiciones diferenciadas* de los *agentes* e *instituciones* que en ellos participan y, es en este sentido que se puede analizar y teorizar la vida autorregulada de los *campos*.

En síntesis, el concepto de *autonomía relativa* ayuda a comprender precisamente la *dependencia relativa* que los diferentes *campos* establecen frente al *campo* del poder, y que ambas nociones, al implicarse mutuamente, permiten comprender los procesos de *lucha* que emprenden los *agentes* dentro de un determinado *campo*, ya sea por la autonomía o por la heteronomía.

Lo dicho anteriormente indica que los ámbitos de especialización se *estructuran* bajo los principios fundamentales, y sus múltiples derivaciones, de las *visiones de mundo* del bloque histórico del capitalismo, y las *luchas* que existen dentro de ellos son la expresión política de los intereses de los diversos *agentes* e *instituciones* que *estructuran* un determinado *campo*. De tal manera que, en cada *campo*, se expresan estas *luchas* alejadas de lo plenamente político así definido por el mismo ámbito de la política.

Como las mismas *visiones de mundo* excluyen de la sociedad civil la dimensión política —por tanto las *luchas* políticas que se representan como exclusividad del ámbito de la política—, esas mismas *visiones de mundo* definen las *luchas* de un *campo* no como *expresiones* políticas sino como pugnas *desinteresadas* por los *objetos* que *estructuran* un determinado *campo*.

Para Gramsci, las *luchas* dentro de la sociedad civil y de la sociedad política son expresiones políticas de los sentidos hegemónicos. Es precisamente el concepto de hegemonía el que ayuda a comprender esa unidad del todo en donde los contrarios, las *contradicciones* y las pugnas coexisten. Se trata de un concepto que ayuda a comprender por un lado, el proceso mediante el cual un grupo social llega a imponer el dominio sobre todos los demás grupos que integran una sociedad y por otro lado, que las *visiones de mundo* del grupo dominante son reproducidas aún si están protagonizadas por los *antagónicos diferenciados*.

Un tercer momento (de la correlación de fuerzas de los grupos antagónicos) es aquel en que se llega a la conciencia de que los propios intereses corporativos en su desarrollo actual y futuro, superan el círculo corporativo, de grupos meramente económicos, y pueden y deben convertirse en los intereses de otros grupos subordinados. Ésta es la fase más claramente política, que marca la transición neta de la estructura a la esfera de las estructuras complejas; es la fase en que las ideologías que han germinado anteriormente se convierten en “partido”, se enfrentan y luchan hasta que una solo de ellas o, por lo menos, una sola combinación de ellas tiende a prevalecer, a imponerse, a difundirse en toda el área social, determinando de las unicidad de los fines económicos y políticos la unidad intelectual y moral, planteando todas las cuestiones en torno a las cuales hierve la lucha, no sólo en el plano corporativo sino en un plano “universal” y creando de este modo la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados.³⁰

Así, los *objetos*, creencias, representaciones, imaginarios, teorizaciones y las diferentes prácticas que se generan en cada *campo* expresan tanto su pertenencia a la unidad, es decir, a la hegemonía, y al mismo tiempo expresan las luchas políticas, es decir, la *diferenciación social*.

³⁰ Gramsci, Antonio. (1993). *La política y el estado moderno*. Barcelona: Planeta-Agostini, p.113

La *autonomía relativa* es entonces un concepto esencial que si bien ayuda a comprender la *estructura* interna de un *campo*, no ayuda a comprender de manera mecánica aquello de lo cual el *campo* es autónomo.

Para lograr esa comprensión, y siguiendo a Pierre Bourdieu, es necesaria la comprensión de otros conceptos como los hasta aquí explicados, siendo el más pertinente el de hegemonía, toda vez que incorpora justamente las pugnas o *luchas* de los *antagónicos diferenciados* como fundamento de las relaciones sociales dentro de procesos histórico de largo aliento y particularmente porque incluye el ámbito ideológico y simbólico, es decir el de las *visiones de mundo* como elemento fundamental en la construcción de las sociedades y en la reproducción social mediante la *legitimación* del grupo dirigente y del consenso necesario para su permanencia.

El campo de la música. Expresiones y representaciones musicales.

Las ideas hasta aquí expuestas se pueden ligar con el análisis puntual del *campo* de la música de la tradición cultural occidental con el propósito de definir sus principales *objetos en juego* y pormenorizar algunos de los fenómenos que intervinieron en su proceso de autonomización. Para ello, es imprescindible definir el uso de la palabra “música” desde el pensamiento sociológico.

La música es un fenómeno sonoro cuya naturaleza es intangible y su existencia se despliega de manera inasible en el tiempo y en el espacio. Música es el nombre utilizado en el mundo social y en el ámbito de especialización donde se crea y reproduce para definir los objetos sonoros creados a partir de la integración de cierto material sonoro, el cual ya ha sido organizado y jerarquizado en un lenguaje musical y en una estructura que lo contenga.³¹

La música “existe” de manera concreta en la objetivación de lenguajes y formas musicales, la música existe cuando el pensamiento y la fantasía musical son objetivados por grupos sociales en lenguajes y formas concretas las cuales existen de manera concreta en el

³¹ El problema del origen de la música como objetivación de la fantasía o imaginación en la integración de lenguaje y forma desde una perspectiva de relación social lo aborda Simmel, Georg (2003) en *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*. Buenos Aires: Editorial Gorla. También consultar de Salazar, Adolfo (1998). *La música como proceso histórico de su invención*. México: Fondo de Cultura Económica.

mundo social donde se crean y reproducen en las actividad de ejecución e interpretación musicales.

La música existe como objetivaciones musicales, sin embargo, esta caracterización dejaría de lado otros atributos esenciales que la caracterizan ya que aquellas no sólo es la concreción de la fantasía musical, sino la expresión, por lo menos, de las necesidades de comunicación, de significación y de utilidad social que grupos e individuos incorporan en ellas.

Ya que las objetivaciones musicales son la concreción de la fantasía e imaginación sensible que organiza el material sonoro así como de la imbricación de significados culturales de los grupos sociales, sería pertinente entonces designarlas bajo la noción de *expresiones musicales*. Ello por dos razones. Primero, porque libera a la música de las jerarquizaciones establecidas por la historiografía musical la cual, por decir lo menos, la divide y fragmenta —*legítima y deslegítima*— en géneros, estilos, corrientes o escuelas. La segunda, y como consecuencia del punto anterior, porque libera a la música de los presupuestos acerca de los procesos de su creación y reproducción, obligando a mostrar, mediante el análisis sociológico, las circunstancias de apropiación y manipulación de los medios de producción musical que son utilizados en ellos.

De acuerdo a Simmel,³² las *expresiones musicales* son creatividad sonora objetivada que sucede en circunstancias históricamente definidas a partir de convenciones culturales, de tradiciones y de herencias. Max Weber, su amigo y colega, agrega que las *expresiones musicales* están definidas por las formas de conocer y de crear de los grupos sociales derivadas de los medios de producción musical: lenguajes musicales, formas y fuentes sonoras o instrumentos musicales.³³

En resumen, la noción de *expresiones musicales* le otorga a las capacidades humanas de imaginación, objetivación y significación musicales un carácter universal e histórico en varios sentidos:

A partir de la noción de *expresiones musicales* es posible comprender que la música “existe” en tanto se objetiva en *expresiones musicales* a lo largo de procesos históricos y

³² Simmel, Georg (2003). *Estudios Psicológicos y Etnológicos sobre Música*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

³³ Weber, Max (2002). “Los Fundamentos Racionales y Sociológicos de la Música” en *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 1118-1183.

culturales de su propia creación, reproducción, difusión, consumo y percepción. De lo anterior se desprende que las *expresiones musicales* se entienden como *expresiones* de grupos e individuos insertos en relaciones histórico-sociales y culturales que implican límites espacio-temporales y geográfico-territoriales. Implica además, una *ruptura*³⁴ con la epistemología del pensamiento de la estética y de la historiografía de la música que, al construir y fijar valores y jerarquías artísticas a las *expresiones musicales*, impide observar y comprender las relaciones sociales de las cuales éstas surgen.

Por tanto, la noción *expresiones musicales* remite a materiales, formas, medios de producción musical, usos y significados más que a clasificaciones del sentido común o del ámbito de especialización, y obliga a preguntar acerca de las circunstancias o procesos socio-históricos donde concurren grupos e individuos, en espacios y tiempos, específicos o largos, para crearlas y significarlas.

Ahora bien, si la noción de *expresiones musicales* implica que éstas son “portadoras” también de usos y significados, cabe hacer una somera revisión de la historicidad de ésta idea en la tradición cultural occidental.

Desde la perspectiva de la historia y la antropología³⁵ se ha mostrado que las *expresiones musicales* han estado presentes en las ceremonias religiosas y rituales de las culturas, y junto con las *expresiones* visuales y de la teatralidad, han sido un elemento indispensable y, tal vez, condición *sine qua non* de la cohesión social alrededor de las diversas prácticas festivas y ceremoniales de la religiosidad y la ritualidad, compañera inseparable del teatro y de la danza.

Desde la filosofía y la estética, las *expresiones musicales* han sido definidas como testimonio de la necesidad humana de expresión sensible, como objetivación de la belleza, como arte o como objeto de contemplación espiritual.

En cuanto a los usos sociales de las *expresiones musicales*, se ha analizado su papel de mediación en innumerables prácticas en ámbitos sociales del trabajo, de la fiesta, del amor y la sexualidad. En el mundo contemporáneo, las *expresiones musicales* son

³⁴ La noción de ruptura corresponde a uno de las elaboraciones de la metodología sociológica que planea Bourdieu, Pierre (1975). *El oficio de sociólogo*. México: Siglo XXI Editores.

³⁵ De la extensa bibliografía ver las obras clásica Sachs, Curt (1927). *La música en la antigüedad*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor. Fubini, Enrico (2002). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

mediadoras de múltiples prácticas sociales, ya que participan como soporte de la comunicación visual en ámbitos del entretenimiento, la publicidad, la política y las artes. Son también acompañantes de acciones de la vida cotidiana y objetos emblemáticos o *representaciones* con los cuales los grupos sociales y los individuos construyen sus identidades y gustos.

En general, las visiones tradicionales de las disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades si bien han señalado que existe una relación entre la música y el “poder”, o entre la música y las *representaciones* del poder,³⁶ eluden, con brillantes excepciones, el análisis acerca de las relaciones sociales en que se crean y reproducen las *expresiones musicales* al sólo enlistar sus usos, significaciones y relaciones. Es decir, esquivan la explicación de aquello que la noción de *representaciones musicales* pretende incluir, que es precisamente el análisis de la red de relaciones sociales que permiten que éstas sean creadas, reproducidas y difundidas y que participen como elementos de mediación y de significación en múltiples prácticas sociales.

A pesar de que la noción de *expresiones musicales* permite preguntar acerca de las relaciones sociales en que éstas son creadas y significadas, también plantea las siguientes preguntas:

¿Es a partir de la combinación de lenguajes, formas y contenidos musicales que los grupos asignan usos, significados y mediaciones a las *expresiones musicales*? ¿Cómo es posible que las *expresiones musicales* adquieran, desde el momento de su creación, los significados culturales de ser portadoras de tradiciones, imaginarios y creencias? ¿Cómo es el proceso de integración de contenidos culturales en las *expresiones musicales* que permiten que sean portadoras de esos mismos contenidos culturales de significación? ¿Por qué, desde el ámbito de especialización de la música y a partir de las *expresiones musicales*, se entabla una relación con el poder?

³⁶ La historiografía musical recalca, por ejemplo, que los compositores como Jean Baptiste Lully, Joseph Haydn, Johann Sebastian Bach, Wolfgang A. Mozart o Domenico Scarlatti trabajaban para la aristocracia si no es que al servicio directo de los reyes. O Beethoven, Chopin o Liszt dedicaban sus obras a miembros de la aristocracia en busca de patrocinio. O a la inversa, que los *gobernantes* buscaban a los músicos para realzar las ceremonias o el ejercicio del poder. De igual manera hablan del surgimiento de los representantes, empresarios o editores en el mercado de la música sin explicar el papel del compositor y menos aún el del intérprete. Esas relaciones se asumen como naturales, como parte de la naturaleza de las prácticas musicales.

Indudablemente, los lenguajes, formas y contenidos de las *expresiones musicales* muestran particularidades culturales que participan en la formación del conocimiento y reproducción de la vida cotidiana. Y son precisamente esas particularidades culturales las que, al coincidir y embonar con las demás características de determinada cultura, permiten que grupos e individuos las integren a sus conocimientos y *representaciones* sobre el mundo social y la vida cotidiana y sobre todo, como elementos de construcción de la subjetividad.

Es en este punto de la elaboración teórica que se hace necesaria la presencia de nociones que den cuenta de los fenómenos señalados y respondan a las preguntas elaboradas. Así, la noción de *representaciones musicales* refiere los significados que grupos e individuos le otorgan a las *expresiones musicales*, mismos que, en su articulación social, les permiten conocerlas, reconocerlas, reproducirlas, significarlas y re-significarlas; así como consumirlas y percibir las en múltiples circunstancias espacio temporales y en múltiples momentos y contextos históricos.

Las *expresiones musicales* tienen entonces, usos sociales no solamente a partir de los contenidos propiamente musicales sino a partir de los múltiples y cambiantes significados que grupos e individuos les proporcionan en tiempos, espacios y circunstancias históricas específicas de modo tal que constituyen elementos que participan en la construcción de la expresión sensible musical de las *visiones de mundo*.

Las *expresiones musicales* no son producidas, consumidas y percibidas solamente por sus elementos constitutivos, plenamente musicales, sino también por sus contenidos como *representaciones* de las *visiones de mundo* de un determinado momento de la historia.

La idea de *representaciones musicales* explica que grupos e individuos integran usos y significados sociales a las *expresiones musicales*, y que éstos corresponden, por ejemplo, a los significados de las tradiciones, ideologías, creencias, imaginarios, valores, pensamientos, sensaciones y emocionalidades de las *visiones de mundo hegemónicas* de un determinado momento histórico o, en sentido contrario, que corresponden a las *visiones de mundo* emergentes.

La noción de *representaciones musicales*, pues, se comprende mejor como elemento integral de una perspectiva sociológica y en la relaciones con otras nociones. En este

sentido es que se explica que las *expresiones musicales juegan* en los espacios sociales como usos, mediaciones, significados u objetos emblemáticos de grupos e individuos, ya que mantienen una correspondencia con los demás elementos que integran las significaciones de las *visiones de mundo hegemónicas*. Además permite analizar la relación entre el *campo* de la música y el *campo* del poder, que se remonta al *tiempo largo* de la historia del ámbito de la música.

Para explicar cómo y dónde se crean las *representaciones musicales* y la relación del *campo* de la música con el *campo* del poder, temas centrales de este capítulo, es ineludible hacer una elaboración teórica acerca del *campo* de la música y, por tanto, de su *autonomía relativa*.

La autonomización del ámbito de la música.

Hablar del proceso de autonomización del ámbito de la música implica hacer la historia de los largos procesos de la construcción de los *intereses* musicales,³⁷ de la búsqueda de sentidos de las *representaciones musicales* propias y del reconocimiento de las prácticas independientes.

Para realizar esta reconstrucción histórica también es necesario preguntarse acerca de los individuos y las condiciones en donde dichos procesos sucedieron, sin dejar de lado la perspectiva teórica que constituye uno de los principios fundamentales de este trabajo, la doble naturaleza del proceso de autonomización de los ámbitos de especialización que se construye por individuos en tiempos, espacios y circunstancias históricas que paralelamente, construyen a esos mismos individuos esos mismos tiempos, espacios y circunstancias.³⁸

Los procesos de autonomización del *campo* de la música se construyen y son contruidos en el largo proceso histórico en el cual las sociedades necesitan ampliarse y liberarse de todas las *representaciones* que las atan a *visiones de mundo* estáticas,

³⁷ Se utiliza la noción de *interés*, en el sentido de la teoría de los *campos* de Pierre Bourdieu, que explica la condición de funcionamiento de un *campo*, aquello que hace que los participantes participen “lo que hace concurrir, competir, luchar, produce el funcionamiento del campo.”, *Cosas dichas* (2000). Barcelona: Editorial Gedisa. p.109.

³⁸ Esta propuesta teórica pertenece a la teoría de los *campos* de Pierre Bourdieu, la cual enuncia en muchas de sus obras; de manera específica en (1997) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

inamovibles o permanentes —propias del bloque histórico del feudalismo—, para dar paso a *representaciones* de movimiento, transformación, progreso y desarrollo constante.

Es decir, el grupo social de los burgueses, en un proceso de larga duración, puede imponer sus *visiones de mundo* al resto de los grupos, porque es capaz de generar sus contenidos y formas de objetivación en nuevos modos de producción y nuevas relaciones sociales.

A pesar del contenido histórico de la puntualización histórica anterior, ésta queda reducida a una abstracción si no se definen los *agentes* y los espacios sociales que participan en los procesos de generación e imposición de las nuevas *visiones de mundo*. Si no se responde a las preguntas acerca de quiénes participan en la elaboración de las nuevas *visiones del mundo*, quiénes elaboran las *representaciones* que guían las acciones de los sujetos en la vida cotidiana, mismas que crean y reproducen tanto la realidad de las sociedades como también las *visiones de mundo* que las sostienen.

Si se piensa en las transformaciones políticas, filosóficas y artísticas del Renacimiento, de la Ilustración y de la Revolución de 1789, como fenómenos que constituyen hitos en los procesos de cambio de las *visiones de mundo*, es preciso definir, por un lado, los sujetos y grupos que los realizaron y, al mismo tiempo, los pensamientos, conocimientos, ideologías y representaciones que generaron. Todo ello deriva en el análisis del papel histórico jugado por filósofos, políticos, científicos y artistas en estos procesos, así como el de sus espacios sociales, los ámbitos de especialización.³⁹

Antonio Gramsci elabora largamente el papel de estos especialistas, bajo la categoría de “intelectuales”, y analiza su participación en las transformaciones de las *visiones de mundo* en las que intervienen la apropiación del trabajo la técnica y las concepciones humanísticas históricas. Así afirma:

³⁹ Weber hace una pormenorización de los diferentes ámbitos de especialización y de los intelectuales que allí se generan. *Loc. Cit.* pp. 1047-1117.

El modo de ser del nuevo intelectual ya no puede consistir en la elocuencia motora, exterior y momentánea, de los afectos y de las pasiones, sino que el intelectual aparece insertado activamente en la vida práctica, como constructor, organizador, “persuasivo permanentemente” no como simple orador- y sin embargo superior al espíritu matemático abstracto;

[...] Así se plasman ciertas categorías especializadas para el ejercicio de la función intelectual, se forman en conexión con todos los grupo sociales pero especialmente con los grupo sociales más importantes y sufren elaboraciones más y complejas en relación con el grupo social dominante.⁴⁰

Dicho de manera un tanto gráfica, el grupo social de los burgueses, basado en su poderío económico y comercial, propone y efectúa los procesos de transformación de las *visiones de mundo* al impulsar la generación del ámbito de la política y las varias revoluciones filosóficas, científicas y tecnológicas, así como las revoluciones en los lenguajes, formas y contenidos de los objetos simbólico u objetos de arte. De todos estos ámbitos surgen nuevas *representaciones* de la naturaleza, del cosmos, de lo social y de los objetos artísticos, las cuales son precisamente los contenidos de las *visiones de mundo* burguesas que empujan y posibilitan la reproducción del poder real y simbólico de este grupo social. De este modo, los espacios sociales de los ámbitos de especialización son posibles en tanto son inherentes a la nueva hegemonía burguesa, ya que los *agentes* que los construyen son los mismos que construyen las *representaciones* y el poder de las *representaciones* burguesas.

Así, los ámbitos de especialización son, como ya se explicó en párrafos anteriores, los espacios sociales que generan sus propios *objetos de interés* en relación o correspondencia con las *visiones de mundo* hegemónicas. Es importante recalcar que, en el caso de los ámbitos de la producción de objetos de arte los procesos de autonomización de cada uno de ellos no ocurren de manera simultánea sino en tiempos y espacios diferentes, debido a las características específicas de la historia de cada ámbito artístico así como de los materiales sensibles que utilizan.

En el caso del ámbito de la música cabe la interrogación sobre cómo se relacionan las *visiones de mundo* burguesas con el proceso de autonomización del ámbito de especialización de la música —la más abstracta de las artes—, cuyos objetos inasibles

⁴⁰ Gramsci, Antonio. *Loc. cit.* pp. 15-16.

existen en las dimensiones espacio tiempo de manera fugaz. Para contestar esta pregunta es fundamental recordar las ideas principales que sostienen y apuntalan las *visiones de mundo* burguesas.

Los principales sentidos y significados burgueses que definen las nuevas *visiones de mundo* son las ideas de individuo y de libertad. Es decir, las ideas y representaciones del individuo como ser único e irreplicable, poseedor de voluntad, deseos e intereses propios los cuales puede desplegar, ejercitar y objetivar por la cualidad esencial que lo define: la libertad. Así, las ideas de libertad y de individuo se implican mutuamente. El individuo al ser libre, reconoce sus intereses y ejerce su voluntad; simultáneamente, la libertad que lo define le permite reconocerse como individuo.

A la idea de individuo le son inherentes capacidades netamente individuales cuya ampliación y enriquecimiento son posibles a partir de su reconocimiento y ejercicio, también individual. A la idea de libertad le son inherentes los sentidos de ejercicio del pensamiento autónomo, de elección, movimiento y conocimiento;⁴¹ La libertad abre las puertas a la duda, la crítica, la creación de nuevo conocimiento y libre pensamiento. La libertad se expresa también como libertad simbólica que el individuo ejerce en la creación y recepción de objetos simbólicos.

Las ideas de individuo y libertad, se cumplen una en la otra y viceversa, es decir, se auto-implican. La libertad se cumple en el individuo y, de igual manera, la individualidad sólo puede existir y tener sentido en la libertad. De la unión de estas dos ideas nace el hacedor o constructor de la historia moderna. El individuo libre, poseedor de múltiples características o atributos y que pone en *juego*, al menos, la igualdad y la diferencia, en su transcurrir por los espacios sociales.

Los individuos son iguales debido a la posesión de cualidades y son diferentes por la diversidad del ejercicio de sus cualidades y capacidades. Son iguales, pues, porque poseen cualidades, que son diferentes por las múltiples formas en que despliegan esas destrezas, por la fuerza de la defensa de su voluntad, de sus deseos y acciones, que los elevan por encima de su entorno y les posibilitan el movimiento con respecto a sí mismos,

⁴¹ El pensamiento de la Ilustración recoge de manera organizada y sistematizada la larga discusión que se iniciara en el renacimiento acerca de las capacidades y libertades individuales. Ejemplo de ello son los trabajos de Kant, Locke, Hume, Voltaire, Rousseau, Mirabeau (*véase bibliografía*).

por la decisión con que enfrentan las tradiciones que lo esclavizan, o los espacios sociales que los determinan, o los tiempos que regulan sus acciones. Bajo estos principios ideológicos fundamentales, los burgueses construyen los contenidos de sus *visiones de mundo*, y en su despliegue y articulación social transforman los medios de producción y las relaciones sociales.

Es entonces el pensamiento burgués el que individualiza a los seres humanos y, en ese sentido, inventa o crea al artista, al “individuo artista”, que deja en los objetos de arte u objetos significantes el testimonio de sus intereses, voluntad, deseos y acciones, capacidades y cualidades. Así, la historia del mundo burgués es la historia de la lucha del artista por la libertad de creación, por la libertad de objetivar su imaginación de manera autónoma, por la libertad del ejercicio de sus capacidades de manera independiente y libre.

El artista en el mundo burgués lucha constantemente por estar al servicio exclusivo de sus propias cualidades y capacidades, por objetivar libremente su individualidad mediante la objetivación de su imaginación artística, por exhibir y colocar sus obras en un mercado cada vez más libre del monopolio del control de las instituciones feudales para que otros individuos, con iguales cualidades individuales, las consuman con el propósito de significarse, o dotarse de sentido, individualmente.

Pero la lucha de los “individuos artistas” por el libre y autónomo ejercicio de sus cualidades y capacidades no solamente se refiere a su libertad para utilizar y combinar los materiales, contenidos y formas con el desarrollo e incorporación de técnicas en la objetivación de su imaginación musical en *expresiones musicales* concretas o a la circulación social de éstas en nuevos mercados. Más importante aún, y valga la reiteración, se refiere a la creación de la *representaciones* que posibiliten por un lado, tanto los procesos creativos como los procesos de circulación de los *objetos* y, al mismo tiempo, la concordancia y coexistencia con las *visiones de mundo* de la nueva *hegemonía* burguesa.

Así, las *representaciones musicales* significan “sonoramente” al mundo burgués y son parte fundamental de la consolidación de los espacios sociales o ámbitos de especialización de las prácticas musicales, pero sólo en la coexistencia armónica con las *representaciones* del mundo burgués las cuales ellas mismas contribuyen a desarrollar y consolidar.

En síntesis, la transformación de los sentidos hegemónicos del bloque histórico del feudalismo a la sociedad burguesa es construida también por los artistas en general y los músicos en particular, entendidos como los *agentes* que desde los ámbitos específicos de cada especialidad crean los objetos de representación sensible que, como se apuntó, participan en la producción y reproducción de las *representaciones* de las *visiones de mundo* del grupo dominante.

Ya explicada la relación fundamental entre los principios básicos de las *visiones de mundo* burguesas y el proceso de autonomización de los ámbitos de especialización de la producción artística, se puede analizar de manera puntual dicho proceso en el ámbito de la música.

Los procesos de autonomización en el campo de la música

Los procesos de autonomización del *campo* de la música implican por una parte, la definición, y por tanto la independencia, de las prácticas musicales, es decir, la definición de la *expresión musical* como *expresión autónoma* de otras artes escénicas, de su independencia de la palabra, de su larga trayectoria como acompañante o soporte del teatro, de la danza, de la comedia e incluso de la ópera misma.

Por otro lado, la independencia de las *expresiones y representaciones musicales* que, desde la antigüedad clásica, y más tarde en el bloque histórico del feudalismo, definían o relacionaban tanto la actividad de los músicos como las mismas *expresiones musicales* con los sentidos del exceso, el desenfreno, la irreverencia o la corrupción moral⁴² y también con el paganismo, lo festivo, lo lúdico y la sensualidad.⁴³

En el mismo sentido, y desde la perspectiva de Gramsci, el proceso implica la independencia de las funciones asignadas desde las instituciones de dirección cultural (la Iglesia y el poder político) de las sociedades medievales, tanto en Europa como en las colonias de América.

⁴² Como ejemplo paradigmático de los “poderes” corruptores de las *expresiones musicales* están las opiniones de Platón sobretodo en *La República*. Libro III.

⁴³ La relación de la música con el lado dionisiaco o festivo lo encontramos en Bajtin, *Rabelais o la historia de la risa*, FICHA y un tratamiento más puntual en Nietzsche. *El origen de la tragedia* (trad. A. Sanchez Pascual). Madrid, Alianza 1998.

Sin duda alguna, varios fenómenos intervinieron de manera directa en el largo proceso de autonomización del *campo* de la música, tales como el desarrollo de los medios de producción, de la ciencias y la tecnología para la elaboración del lenguaje musical tonal y el mejoramiento en la construcción de los instrumentos musicales; los procesos de secularización de las prácticas de los grupos sociales con la consecutiva ampliación de las prácticas y de los espacios sociales; la consolidación de la autonomía del ámbito de la política y la paulatina formación del Estado moderno.

Ocupan lugar preponderante el pensamiento ilustrado, la centralidad de la razón y los procesos de racionalización de los cuales se hablara específicamente en el apartado sobre los medios de producción musical del siglo XX.

Ahora bien, y es necesario plantear la pregunta: ¿cómo se articulan y se reproducen en el ámbito de la música los sentidos y significados de las *visiones de mundo* características del grupo dominante burgués y cómo propician su autonomización? Más aún, ¿cómo los *agentes* del *campo* de la música articulan y reproducen en ese espacio social las *visiones de mundo* burguesas?

La articulación y reproducción de las *visiones de mundo burguesas* en el *campo* de la música puede llevarse a cabo a partir de la actividad de los *agentes* en la creación de las *representaciones musicales*, las cuales definen el encuentro del triángulo de individualidades, únicas e irrepetibles, que dan *existencia* a las *expresiones musicales*: la individualidad del genio musical del compositor, la individualidad del virtuosismo del intérprete y la individualidad de la sensibilidad del escucha.

En este sentido las *representaciones musicales* afirman de manera explícita los sentidos *hegemónicos* de las *visiones de mundo* burguesas, al definir el espacio social donde se encuentran solamente individuos creadores con individuos concedores en el ejercicio de sus capacidades individuales, únicas y especiales, *quasi* mágicas o divinas, sobrenaturales, finalmente inexplicables, cuya consolidación se da en un largo proceso, que se inicia en el Renacimiento y desemboca en el siglo XIX.

En este proceso el músico transforma las *representaciones* de sí mismo: de sirviente indispensable a sirviente genial y, después de la revolución de 1789 —cuando los sirvientes en la lucha por la libertad se convierten en individuos libres e iguales— a músico artista y genio.

Se puede afirmar que el proceso de autonomización del *campo* de la música tuvo un período de consolidación desde los inicios del siglo XIX —circunstancia socio histórica ya en ese momento plenamente definida bajo el modo de producción capitalista— que se presenta con mucha más fuerza a partir de la cuarta década, debido tanto a la relación entre el espacio social secularizado y el espacio social de la música como a la mediación, en el sentido señalado, de las *visiones de mundo* de la sociedad burguesa. En este proceso de autonomización las principales urbes de Europa, y de manera paradigmática la ciudad de París, se definen como tales porque allí se construyen espacios sociales públicos para los individuos libres e iguales. En este sentido, los espacios sociales del *campo* de la música son esos nuevos espacios donde coinciden, se encuentran y se reconocen los individuos (compositor, intérprete, escucha) para que la música “exista; es decir, para que el ciclo de producción de la música, en todas sus etapas, —creación, reproducción, difusión, consumo y percepción— pueda llevarse a cabo bajo las *visiones de mundo* burguesas.

Ahora bien, tal y como sugiere Bourdieu,⁴⁴ el análisis de cualquier ámbito de especialización se puede hacer considerándolo como un espacio social (*campo*) que presenta, en un determinado momento de su historia, cierta *estructura estructurante* por la distribución del conocimiento acumulado hasta ese momento por los individuos (*agentes*). Desde *posiciones diferenciadas*, estos individuos entablan una disputa (*lucha*) que tiene por objetivo el control o el monopolio de los *objetos* que los construyen (*objetos en juego*) que, en el *campo* de la música, son las *expresiones* y las *representaciones musicales*.

En este sentido, las *luchas* en el *campo* construyen su autonomía, ya que es en ese espacio social donde los *agentes* e *instituciones* articulan las diferentes versiones o interpretaciones de los sentidos hegemónicos, derivadas de la integración de los conocimientos y prácticas, (*capital específico*) creencias y habilidades (*disposiciones*) sobre los *objetos* que definen el *campo* con otros conocimientos y creencias (*capitales educativo, social y cultural*) generados en otros espacios sociales, expresando así precisamente el lugar social de los *agentes*.

La *diferenciación* de las *posiciones* dentro del *campo de la música* es la expresión política de los *intereses* de los *agentes* —éstos la ponen en *juego* por medio de los

⁴⁴ Bourdieu, Pierre (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

capitales, disposiciones y trayectoria y también en la defensa de sus *representaciones y expresiones musicales*— y, simultáneamente, expresa el elemento esencial de las sociedades y de los espacios sociales, el cual, como ya se mencionó anteriormente, se define por la *diferenciación social* y las consecuentes relaciones de dominio.

Así, desde la perspectiva de la teoría del *campo* de Bourdieu se comprende que las *luchas* que entablan los *agentes* del *campo* de la música por la libertad de creación musical, si bien tienen su antecedente en los siglos anteriores, son reconocidas, apalabradas y sobretodo teorizadas en el siglo XIX por los *agentes*, cuyas posiciones se definen por la confluencia del impulso transformador de todos los espacios sociales que desató la revolución de 1789, así como por las *representaciones hegemónicas* de las *visiones de mundo* burgués triunfante, y por la construcción de *posiciones* diferenciadas de los *agentes* en dicho *campo*.

Los compositores nacidos en la primeras dos década del siglo XIX⁴⁵ definen su posición en el *campo* no solamente a partir de la resignificación y expansión del *capital específico* del *campo*, sino también por el ejercicio de la crítica como forma del pensamiento autónomo, la apropiación de las *representaciones* del movimiento artístico autonomista y del impulso creativo y libertario de sus antecesores —Gluck, Mozart, Schubert y principalmente Beethoven— lo cual les permite emprender *luchas* en abierta oposición a las *posiciones* “conservadoras”, que se concretan, siguiendo a Bourdieu, en la *lucha* por las *clasificaciones* y las *desclasificaciones* y por los *gustos* y los *disgustos*.⁴⁶

Las *posiciones* de los jóvenes *recién llegados* en el ámbito de la creación artística de inicio del siglo XIX, se definen como los sentidos contrapuestos a las *posiciones* conservadoras heredadas del siglo XVIII. *Posiciones* generadas también en los conservatorios y academias de música, y articuladas en normas, jerarquías y prejuicios sobre los conocimientos y las prácticas musicales, que expresan la contradicción del sentido básico de las *representaciones musicales* “conservatorianas”⁴⁷ al defender, en un mundo

⁴⁵ Robert Schumann, Hector Berlioz, Franz Liszt, Frederic Chopin, Nicolo Paganini, Richard Wagner, Felix Mendelshonn y también Clara Schumann y Johannes Brahms entre los más emblemáticos.

⁴⁶ Bourdieu. *Loc.cit.*

⁴⁷ El adjetivo “conservatorio” se refiere a las prácticas y representaciones que se generan en las instituciones de educación musical llamada precisamente conservatorio que en el nombre anuncia su objetivo principal de conservar la tradición musical de la Bellas Artes, característica que induce a esa institución a

burgués de permanente cambio y renovación, la conservación, el inmovilismo, la imitación y la permanencia de las funciones de las *expresiones musicales*.

Las *posiciones* de estos músicos de principios del siglo XIX se afirman en las *representaciones hegemónicas* de la novedad, el progreso, el desarrollo de las capacidades individuales —y por la influencia de la tradición del romanticismo— por los significados otorgados al individuo sensible con necesidades creativas y expresivas que, a la postre, serán parte determinante del *capital simbólico dominante* del *campo* de la música. Las *luchas* por la autonomía del *campo* de la música que impulsan los *recién llegados* se dan, entonces, bajo el signo de las libertades burguesas que crean al artista creador y a sus libertades individuales y que abarcan varias dimensiones, interconectadas y superpuestas que no se agotan en el espacio social de la creación musical al incluir los espacios sociales del consumo y de la percepción, ni tampoco en la circunstancia espacio temporal al incluir la construcción de la historia del *campo*.

Para mejor comprender las *luchas* de los *agentes* por la consolidación de la *autonomía relativa* del *campo* de la música es necesario pormenorizar en los *objetos en juego* que las generaron. Los *recién llegados* desde una *posición* dentro del *campo* determinada por su nuevo origen social —en general definido por el *capital social, económico y cultural* de signo burgués— defienden el ejercicio de la libertad del músico para re-significar o reinterpretar el significado de las *expresiones musicales* de los compositores de siglos anteriores mediante su análisis y apropiación directa como “obra de arte musical”.

La resignificación de las *expresiones musicales* del pasado como obras de arte musical es esencial para la autonomía del *campo*, ya que le imprime a ese espacio social la dimensión histórica del momento de génesis y del pasado con tradiciones que significa incorporar no sólo los espacios, tiempos y artistas antecesores, la genealogía y la estirpe, sino también el “repertorio” de producción artística musical heredable y reproducible pero también extendible o prolongable a futuro.

deslegitimar las innovaciones objetivadas en las *expresiones musicales*. Ejemplo paradigmático de esa relación es la de Hector Berlioz (1803-1869) con el conservatorio de París narradas por él mismo en sus *Memorias* (1945). Buenos Aires: Editorial Schapire.

En este sentido, los *agentes* que impulsan la resignificación como obras de arte de las *expresiones musicales* del siglo anterior, liberan o autonomizan sus significados, que habían estado definidos por las relaciones de dependencia o subordinación a los poderes de la iglesia o de la aristocracia, a fin de otorgarles una significación puramente musical, es decir, para devolverles su riqueza compositiva que, quizá, había quedado oculta bajo la función de elemento sensible sonoro musical en las ceremonias de representación de los poderes divinos y humanos.

La defensa de esta *posición* implica la generación de capacidades para la percepción individual de la obra de arte musical que, habiendo extendido su historia hacia el pasado lo hace también hacia el futuro. La resignificación de las *expresiones musicales* del siglo anterior, como objetos del arte musical, las integra al mundo del arte secularizado en los espacios públicos del incipiente mercado de los conciertos y recitales y de las publicaciones y ediciones. La resignificación implica, también, la generación del lenguaje especializado para la percepción individual de la obra de arte musical, liberado de los significados colectivos de las ceremonias de los poderes mediante las clasificaciones que definen las *expresiones musicales* pertenecientes al “arte musical verdadero” y, en relación a éste, los *gustos* y *disgustos* musicales.

Así, las *luchas* de los *agentes* por la autonomía del *campo* constituye la lucha por la autonomía de los significados de las *expresiones musicales* desde sus contenidos, formas, lenguajes y significados musicales, lo cual constituye una revolución de las *representaciones musicales* en tanto que, de manera radical, afirma los sentidos musicales de las *expresiones musicales* y, al hacerlo, consolida el largo proceso que en ese sentido habían iniciado siglos antes los músicos renacentistas y barrocos.

Otros *objetos en juego* que definen las *posiciones* de los *agentes* en el *campo* de la música se refieren a sus *disposiciones* o competencias en cuanto a:

- Primero, a la formación individual autónoma que proporciona a los músicos los elementos necesarios y útiles para el desarrollo de su individualidad creativa, movimiento que implica el acercamiento directo y crítico a las *expresiones musicales* anteriores o contemporáneas.

- Segundo, al ejercicio de las libertades del artista: la libertad de ejercer la imaginación musical y de objetivarla en plena libertad de formas y contenidos.⁴⁸
- Tercero, a la clasificación de las *expresiones musicales* desde dentro del *campo* de la música a partir de elementos de juicios plenamente musicales y artísticos.
- Cuarto, al desarrollo de las clasificaciones necesarias para la percepción individual del arte musical.
- Quinto, a la definición de las cualidades de interpretación musical de los músicos instrumentistas y cantantes.
- Sexto, al ejercicio de las clasificaciones para ser los creadores y portavoces legítimos del pensamiento artístico musical del cual dejan testimonio en artículos, reseñas, biografías, autobiografías o cartas.

Los ejemplos del ejercicio de la libertad de creación son abundantes y se objetivan en nuevas formas musicales, en la transformación y resignificación de las formas precedentes, en la invención de nuevos géneros, en la ampliación de las formas del *viejo régimen* —en preludios sin fugas o en oberturas que se significan a si mismas— y en los novedosos poemas sinfónicos, en las sinfonías corales o de cinco movimientos o de movimientos encadenados, en las extensas sonatas con fugas, en las colecciones de una misma danzas que no pertenecen a suite alguna, en las rapsodias, mazurkas, baladas, nocturnos, en los nuevos ensambles de combinaciones tímbricas y también en el nuevo género de la canción.

La libertad de creación también se objetiva en la ampliación irrefrenable y progresiva de la técnica instrumental que demanda interpretaciones “virtuosísticas” por parte del intérprete. La libertad de creación también demanda cada vez más atención, conocimientos y concentración de parte del escucha, para percibir el todo y el detalle de la *expresiones musicales*, la complejidad de la relaciones entre los elementos de la música con la forma, la *estructura* interna de las *expresiones musicales* y la permanente innovación de la objetivación musical.

⁴⁸ Los compositores del siglo XIX ejercen su libertad de creación en la objetivación de las *expresiones musicales*: inventan nuevas formas y despliegan nuevas estructuraciones del lenguaje musical en oberturas, poemas sinfónicos, rapsodias, nocturnos; en obras cuasi improvisatorias o narrativas También se valen de las formas anteriores que modifican sustancialmente por ejemplo, la sonata, la sinfonía y el concierto. (Véase bibliografía).

Las *luchas* que llevan a cabo los músicos, principalmente los compositores, por la consolidación de la autonomía del *campo* de la música, en un proceso ligado al impulso transformador y revolucionario de la burguesía, que tienen como *objeto en juego* el control o dominio de las *representaciones musicales* del *nuevo régimen* de la hegemonía burguesa, se centran en la libertad individual para la creación, la reproducción y la difusión o circulación de las *expresiones musicales*.

Dichas *representaciones* se objetivan en clasificaciones basadas en criterios, también *clasificados* y *desclasificados*, de cualidades musicales y artísticas. Es decir, en cualidades netamente musicales, en formas, contenidos y cualidades artísticas que se basan en principios artísticos acerca de la capacidad de la expresión musical para desplegar su significado que es, al mismo tiempo, el testimonio de la creatividad y emotividad del artista

Las cualidades netamente musicales son las que se despliegan para la formación del mercado de las *expresiones musicales* consideradas obras de arte musical, y para la percepción de las mismas.

Cabe mencionar que en el proceso de consolidación de la autonomía del *campo* de la música intervienen los procesos de autonomización de los otros *campos* del arte, la circunstancia histórica en donde los *agentes* de los *campos* del arte se reconocen mutuamente en sus luchas particulares que, básicamente, tienen el mismo objeto en juego: la autonomía de la creatividad artística.

En este reconocimiento mutuo se construye la *representación* del *campo* del arte, unos y otros se admiran por sus cualidades creativas y por sus capacidades para la objetivación artística definida por sus cualidades de novedad, universalización y transformación permanente del *capital específico* de su especialidad. La *representación* fundamental que construyen es la del genio, cualidad sobrenatural, única, irrepetible pero sobre todo, escasa.

La *representación musical* del genio creador encuentra su *mismidad* en los otros artistas y también, aunque con menos intensidad, en aquellos individuos que, en el despliegue de su sensibilidad individual, también única, son capaces de percibir como tal la obra de arte.

DE TENSIONES Y CONTRADICCIONES DENTRO DEL CAMPO.

Hasta aquí se ha analizado el *campo* de la música como el espacio social que supone *intereses* que cohesionan a los *agentes*, los cuales, desde *apropiaciones diferenciadas* del *capital específico* de la música, *luchan* por el control de la *legitimidad* de las *expresiones* y las *representaciones* musicales.

Se ha explicado también que en el siglo XIX los músicos, principalmente los compositores nacidos en las dos primeras décadas, ocupan una *posición* en el *campo* como *recién llegados* y que desde allí *luchan* por afirmar la autonomía de las *expresiones musicales* de todo sentido y significado extra musical y también por el dominio o control, de ser posible monopolístico, de las *representaciones musicales* mediante las cuales aseguran su participación en todas la etapas del ciclo de producción musical.

De igual manera se explicó que en el período de consolidación de la autonomía del *campo* del siglo XIX, la *posición* de los *recién llegados* logra *legitimar* ciertas *representaciones musicales*, que, a su vez, *legitiman* las *expresiones musicales* que reúnen las características apropiadas de “verdaderas obras del arte musical.” También se mencionó el papel central que *juegan* las *clasificaciones* y las *desclasificaciones* generadas por los *agentes*, que utilizan como guía de sus *acciones* y en defensa de sus *posiciones*.

Se entiende, como señala el propio Bourdieu, que las *luchas* dentro del *campo*, al ser la expresión de *posiciones diferenciadas*, son también *expresiones* políticas, y como tales generan *tensiones* y *contradicciones*; son precisamente éstos fenómenos los que ahora toca analizar para comprender su participación en la *estructura* del *campo* y en los procesos de autonomización.

De las múltiples *tensiones* y *contradicciones* que pueden generarse en el *campo* de la música sólo se abordarán aquellas pertinentes dentro de los límites de esta investigación y que se refieren a las *clasificaciones* de las *expresiones musicales* y a los medios de producción musical utilizados en el *campo*. Las *clasificaciones* de los *objetos* que definen a un *campo*, como ya se explicó anteriormente, son indispensables para delimitar de cuales éste se ocupa y para establecer su *legitimidad* y *deslegitimidad*.

En el *campo* de la música las *clasificaciones* centrales ordenan la *legitimidad* de las *expresiones musicales* desde su existencia meramente musical hasta su significado como obra de arte. Las *representaciones musicales* que *clasifican* las *expresiones musicales* por

su verdad en cuanto obra de arte, *desclasifican* aquellas que no son portadoras de verdad y, consecuentemente, tampoco de valor musical.

A partir de lo anteriormente expuesto se puede explicar una de las *tensiones* en el *campo* de la música, la que resulta de la relación entre la *representación* del “verdadero arte musical”, creado por el individuo con dones únicos e irrepetibles, y las *representaciones musicales* de los grupos étnicos y culturales —no urbanos— que en este trabajo se nombran como pueblo originarios. Lo cual quiere decir que en el *campo* de la música coexisten dos *posiciones* generadas por dos realidades sociales definidas por prácticas musicales diferentes.

Una de estas posiciones se refiere a la realidad de las prácticas tradicionales de corte comunitario o colectivo, producto de etapas históricas anteriores a la hegemonía capitalista ya consolidada en el siglo XIX, y que a pesar de las transformaciones históricas, resisten y mantienen sus espacios sociales, el ciclo de producción de *expresiones musicales* y sus usos y funciones como objetos simbólicos. La otra realidad social, es la la creación musical individual realizada por el artista, genio solitario, la cual ya se ha caracterizado ampliamente.

Por tanto, la *tensión* entre estos dos tipos de *representación musical*, la individual o la colectiva, es uno de los síntomas de la *lucha* por la *legitimidad* de las *representaciones* del *campo* de la música. La *posición dominante* defiende la *representación* de la creación musical individual como la generadora del verdadero arte musical y, en ese sentido, se afirma a partir de la negación del valor de las *expresiones musicales* producto de la creación colectiva.

A pesar de la relación de esta *representación* con otras de las *visiones de mundo dominantes*, existen necesidades históricas del grupo dominante hacia las cuales esta *posición* dentro del *campo* no puede permanecer impávida. La *lucha* por el control de las *representaciones musicales* no existe de manera aislada de las necesidades de la dimensión política del grupo dominante que requiere el establecimiento de fronteras nítidas que definan territorios políticos para el óptimo desarrollo de las fuerzas productivas.

Así, en el proceso de consolidación de las sociedades del bloque histórico capitalista los grupos dominantes, bajo la organización política y económica del Estado–Nación —que cohesiona grupos bajo un mismo territorio, gobierno y leyes— demandan la construcción

de *representaciones musicales* que sinteticen la naturaleza o esencia de las *expresiones musicales* de los diversos grupos, con pasado y porvenir, de la geografía nacional. De la construcción de la *legitimidad* de las *expresiones y representaciones musicales* depende, al menos en lo que se refiere a lo simbólico musical, la *legitimidad* de la clase dirigente capaz precisamente de construir las articulaciones de los sentidos musicales *legítimos* y *dominantes* dentro y para lo nacional.

Es bajo este supuesto que las *representaciones musicales* propias del Estado-Nación sólo pueden ser construidas con las *expresiones musicales* de los grupos que habitan dentro de esas fronteras; así, esas *expresiones musicales* construyen las *representaciones musicales* de lo nacional. Por lo tanto, en el espacio social del *campo* de la música, la oposición entre las *representaciones musicales* de la creación colectiva y de la creación individual se manifiesta al menos en tres planos que siempre guardan una estrecha relación:

- Proceso de creación: individual o colectiva.
- Autonomía-heteronomía: es decir, los sentidos exclusivamente musicales o aquellos ligados a usos y funciones pre establecidos.
- Valor de las *expresiones musicales*: trascendencia, novedad y verdad o reproducción de la tradición.

A la *tensión y contradicción* que se presenta en el *campo* de la música entre las *expresiones* y las *representaciones musicales* colectivas e individuales se agrega el *interés* de la clase dominante —también *objeto en juego* en el *campo* de la música— de establecer tanto los orígenes como las *expresiones musicales* legítimas para construir la tradición musical nacional.

En este línea, el nuevo *objeto en juego*, la versión *legítima* de las *expresiones* y *representaciones musicales*, *estructura* el *campo* y genera *luchas* y *tensiones*, ya que para su creación los *agentes* tienen que remontar o superar —tanto en la teoría como en la praxis—, la contradicción existente entre las *clasificaciones* de las *expresiones* y *representaciones* del verdadero *arte musical*, creado por el artista único y genial, y las *desclasificaciones* de las *expresiones* y *representaciones musicales* colectivas, anónimas y tradicionales.

La contradicción la resuelven los *agentes* cuyas *posiciones* les permite articular las necesidades del grupo dominante de significar el Estado–Nación con las *luchas* en el *campo* por la apropiación del origen de la tradición musical.

Los *agentes*, que por las formas de apropiación del *capital específico* del *campo de la música*, por su *trayectoria*, por el manejo de sus *disposiciones* y sobretodo por el contenido de sus *representaciones musicales*, pueden apropiarse de las *expresiones musicales* colectivas, re-significarlas e integrarlas a nuevos lenguajes, estructuras y formas, y que de igual manera transforman la *representación* del individuo creador, ahora, como portador e intérprete de los sentidos, esencia y naturaleza del colectivo y dotado con cualidades para interpretar y objetivar el conocimiento musical tradicional para incorporarlo en los nuevos lenguajes y formas dominantes del *campo* de la música.

En otras palabras, la *representación musical* del individuo creador del “verdadero arte musical” reconoce la pertenencia de los *agentes* del *campo* de la música a un pasado colectivo, que se actualiza en las prácticas musicales tradicionales y, en la medida que el individuo es el único capaz —por sus dotes geniales— de reinterpretar, objetivar, refuncionalizar e incluso universalizar los sentidos musicales ancestrales, reconoce y afirma su individualidad.

El *agente* compositor no solamente está dotado naturalmente para la creación de nuevas e innovadoras *expresiones musicales* sino también para la elaboración de la síntesis del conocimiento musical ancestral en nuevas formas que, en su articulación social, representen los significados del genio irrepetible y, al mismo tiempo, le confieran un nuevo elemento de su genialidad, la de ser el interprete y conocedor de la profundidad histórica de lo “nacional”.⁴⁹

Otra contradicción que es indispensable mencionar se refiere al ámbito de la reproducción de la vida cotidiana, al problema de la autonomía económica de los *agentes*, es decir, al problema de las condiciones materiales de los *agentes* en el *campo de la música* para la producción y reproducción de las *expresiones musicales*.

⁴⁹ En los capítulos acerca del *campo de la música* en México se ampliará puntualmente esta reflexión sobre la dimensión de la legitimación política de la formación social del Estado-Nación mexicano (véase el capítulo III de este trabajo).

El genio y la contradicción burguesa: Beethoven

Para visualizar de cerca la condición de reproducción de la vida cotidiana del compositor, cito a continuación un pasaje de Romain Rolland, importante biógrafo de Beethoven, en el que se muestran las condiciones de la realidad económica del compositor en la segunda década del siglo XIX:

Nunca había sido Viena simpática a Beethoven. *Un genio altivo y libre* como el suyo no podía sentirse a gusto en esa ciudad artificiosa de espíritu mundano y mediocre, a la cual Wagner señaló duramente con su desprecio. No perdía ninguna ocasión para alejarse de ella, y hacia 1808 había pensado seriamente en abandonar Austria para dirigirse a la corte de Jerónimo Bonaparte, rey de Westfalia. Pero Viena abundaba en recursos musicales, y hay que hacerle justicia en este punto porque siempre hubo en ella nobles dilettanti para sentir la grandeza de Beethoven y para ahorrar a su patria la vergüenza de perderlo.

En 1809 tres de los más ricos señores de Viena: el archiduque Rodolfo, alumno de Beethoven, el príncipe Lobkowitz y el príncipe Kinsky, se comprometieron a darle anualmente una pensión de cuatro mil florines con la condición única de que permaneciera en Austria. “Como ha demostrado -decían- que no puede consagrarse enteramente a su arte si no es a condición de verse libre de todo cuidado material, y que solo en estas circunstancias puede producir estas obras sublimes que son la gloria del arte los suscritos han tomado *la resolución de poner a Ludwig van Beethoven al abrigo de toda necesidad y de retirar así los obstáculos miserables que se podrían oponer al vuelo de su genio.*”

Infelizmente el efecto no correspondió a las promesas, porque esta pensión fue pagada siempre sin puntualidad, y bien, pronto dejaron por completo de pagarla. Por otra parte Viena había cambiado de carácter después del Congreso de 1814: la política distraía del arte a la sociedad, el gusto musical estaba echado a perder por el italianismo, y la moda, que era la de Rossini, trataba de pedante a Beethoven. Sus amigos y protectores se dispersaron o murieron. [...] Es ese mismo año [1815] Beethoven se disgustó con Stephan von Breuning, su amigo de la infancia, hermano de Eleonora, y aislado desde entonces, “no tengo amigos y soy solo en el mundo” escribía en sus notas de 1816.⁵⁰

Beethoven, quien tan solo unos años después de la fecha citada en el texto será *legitimado* como el genio absoluto por la *posiciones* de los *recién llegados* en el *campo*, inmerso en el mundo secular de la vida musical pública y del incipiente mercado de la música, tiene que *luchar* por lo menos en dos frentes. Para conservar su autonomía creadora, su libertad de creación, y no ceder ante ninguna situación que lo obligue a

⁵⁰ Rolland, Romain (1923). *Vidas ejemplares. Beethoven, Miguel Ángel, Tolstoi*. México: Universidad Nacional de México. pp. 41-43 (s. n.).

comerciar su genio musical. Además debe buscar los medios de reproducción de su vida cotidiana, condición sin la cual no puede reproducir su genio musical, búsqueda que implica crear su propio mercado, ya sea por medio de patrocinadores o en la organización de conciertos públicos.

En este punto llama la atención que en la ciudad de Viena a Beethoven se le dificulte la creación de un mercado para su obra de arte autónoma, pero el mismo Romain Rolland explica la razón, no sin mostrar su desdén a la obra de teatro lírico de la escuela italiana, que adjudica a la preferencia del gusto por las *expresiones musicales* del teatro lírico italiano encabezado por Rossini.

El análisis sociológico profundiza la explicación del biógrafo, al señalar que la relación entre *expresiones musicales* autónomas —es decir, libres de todo sentido extra-musical— con el mercado para su consumo y recepción musical, no es de ninguna manera lineal o mecánica y tiene raíces históricas.

Las *expresiones musicales* autónomas creadas por Beethoven son fundamentalmente discursos musicales que solamente en contadas ocasiones se basan en la palabra, la escena o el movimiento corporal; son la expresión de la creación permanente de nuevas formas y estructuras y de la consolidación más innovadora del lenguaje tonal autónomo liberado finalmente de la palabra, la escena o el texto.

La creación de Beethoven, al ser innovación autónoma y permanente está dirigida a un público pre-figurado por las *representaciones musicales* del genio único e irrepetible creador de formas en permanente innovación, y es, por ello mismo, escaso y minoritario.

El “estilo italiano” es marcadamente lo contrario, se basa en la preponderancia de la palabra, la escena y el movimiento corporal propios del teatro lírico que en la *larga duración* de su historia —y sus distintos subgéneros— ha consolidado, en el siglo XIX un mercado urbano *diferenciado* y pre-establecido. Un mercado para un público cuyas *representaciones musicales* demandan que las *expresiones musicales* mantengan una relación directa o indirecta con los ámbitos de la moral y de lo religioso.

En este sentido que las *expresiones musicales* de la ópera son *expresiones* menos autónomas ya que, por un lado, son realizadas para complacer a un público existente y demandante de diversión y lágrimas, que espera ser conmovido y que no tolera la frustración de sus expectativas. Al mismo tiempo, el compositor inserto en un mercado

relativamente estable, escribe tanto para el éxito con el público —medido por la intensidad de su aplauso— como para el éxito económico —medido por la intensidad de la venta en la taquilla—.

La figura de Beethoven —genio absoluto, innovador permanente, libre de toda presión externa sobre su obra y por ello mismo aislado, pobre, incomprendido y enfermo—, que mantiene una lucha constante contra todos los fenómenos naturales, sociales, históricos que se oponen a su pasión inquebrantable de ejercer su genio musical, se transformará hacia la mitad del siglo XIX y debido a las *luchas* de la *posición* de los *recién llegados*, en la representación dominante del genio musical y de la libertad de creación.

En esta *representación musical* se afirma contundentemente que el genio musical sólo puede crear en condiciones favorables para ello. Es decir, no puede realizar ninguna otra actividad, y menos aquellas que pudieran distraerlo de su *quasi* mandato divino de dedicarse a la creación musical. El genio musical debe alejar todos los obstáculos y crear música a pesar del rechazo social, la incomprensión y el aislamiento manifestados, en última instancia, por la penuria económica.

Así, los sufrimientos de los “fundadores” de la *autonomía relativa* del *campo* de la música, sobre todo Mozart y Beethoven, que padecen en las batallas con los poderes dominantes de sus circunstancias históricas por la conquista de la autonomía de la libertad de creación musical, se explican a partir de la relación entre la una condición paupérrima y la incomprensión social de lo verdaderamente artístico, *representación musical* que es incorporada por los *agentes* de la *posición dominante* al *capital específico* de tipo subjetivo del *campo* de la música.

En esa misma *representación musical*, los *agentes* de la *posición dominante* incorporan el desdén hacia otros *agentes* en el *campo* que no comprenden ni la obra, ni la libertad, ni las aportaciones del genio musical ni tampoco su necesidad de total dedicación al arte musical y por tanto su necesidad de contar con patrocinadores o mecenas que solventen sus gastos para la reproducción de su vida cotidiana. Ello redundará en la permanencia de sus medios de producción musical.

Hector Berlioz, el compositor y crítico musical “portavoz” de los *agentes* de la *posición* de *recién llegados* construye en sus escritos y, por supuesto, en su creación musical, la *representación dominante* que incorpora las *luchas* de los fundadores por la

autonomía para la libre creación, expresa de la siguiente manera el aislamiento e incompreensión del genio musical de Beethoven:

Los ensayos a puerta cerrada que se hicieron entonces de las primeras sinfonías de Beethoven y de sus más fáciles cuartetos, fueron recibidos en un principio con sonoras carcajadas por los mismos que ahora se declaran ardientes admiradores del músico. *No podía ser de otra manera; en música, los estilos nuevos son como las costumbres o modas extrañas, que resultan ridículas ante los espíritus estrechos, rutinarios y superficiales.* Si por ejemplo, el embajador de Persia, al que sin asombro vemos pasear por el *Boulevard Italien*, deambulara así ataviado, a la oriental, por las vetustas callejas de una pequeña población provinciana, causaría gran revuelo, y el pertiguero de la parroquia no podría menos que burlarse del aspecto estafalario del visitante, las viejas beatas harían repetidas veces el signo de la cruz creyendo ver pasar, por lo menos, al anticristo; todos los perros se echarían a ladrar enfurecidos al paso viajero, y los pilletes harían al verle recia grita y le arrojarían barro y piedras. Tal fue el caso de Beethoven. Sin embargo, a éste le quedaron dos o tres hombres perseverantes y convencidos, *pertenecientes a una esfera musical más elevada, quienes, al cabo de algún tiempo, llegaron a vencer parte de la resistencia que les oponían las prevenciones obstinadas.*⁵¹

Y sobre aquellos osados y faltos de todo conocimiento de la “verdadera obra de arte musical” que pretendían corregir los “errores” de composición de Beethoven escribe:

Aun puedo decir que mi enemistad con Fetis era mayor que la de él para conmigo, y yo no podía rememorar su atentado (que fracasó) contra Beethoven, sin temblar de cólera. Tampoco le olvidé mientras escribía la parte literaria del *Monograma*; y he aquí lo que puse en boca de *Lelio*, en uno de los monólogos de esa obra:

“Los enemigos más crueles del genio son esos tristes habitantes del templo de la Rutina, sacerdotes fanáticos que sacrificarían ante su diosa estúpida las ideas más nuevas y sublimes, si se les diera el privilegio de tenerlas; esos viejos teóricos de ochenta años, *que viven en un océano de prejuicios persuadidos de que el mundo termina en las costas de su isla; esos viejos libertinos de toda edad que ordenan a la música que les acaricie y divierta, sin admitir que la casta musa pueda tener una misión más noble;* y, sobre todo, esos profanadores que osan meter su mano en las obras originales, haciéndoles horribles mutilaciones, a las que ellos llaman correcciones y perfeccionamientos, para realizar los cuales – dicen– se necesita buen gusto. ¡Caiga sobre ellos la maldición! ¡Hacen del arte un ridículo ultraje! Son como esos pájaros vulgares que pueblan nuestros jardines públicos y que trepan y se instalan con arrogancia sobre las más hermosas estatuas y, después de haber ensuciado la frente de

⁵¹ Berlioz, Hector. (1968). *Beethoven*. Madrid: Espasa-Calpe S.A. pp. 18-19 (s. n.).

Júpiter, el brazo de Hércules o el seno de Venus, se pavonean orgullosos y satisfecho, como si hubieran puesto un huevo de oro.”⁵²

Berlioz muestra que la *posición* envejecida de algunos *agentes* en el *campo* de la música debido a sus prejuicios y creación musical, no alcanzan a comprender ni la nueva *representación* del artista-genial ni mucho menos sus *expresiones musicales*. Es en esta circunstancia espacio temporal que los compositores tienen que enfrentar las *contradicciones* y *tensiones* en el *campo de la música*, punto nodal en la explicación sociológica.

Como ya se ha explicado, las transformaciones sociales que encabeza la burguesía permiten los procesos de autonomización del ámbito de las artes y la construcción del artista y de la obra de arte en los sentidos de la modernidad. En el ámbito de la música las libertades burguesas habilitan al creador musical como nunca antes en la historia para liberar al discurso musical de toda presión externa.

En los procesos de autonomización del ámbito de la música y de secularización de los espacios sociales, las *expresiones musicales* se liberan del yugo de los usos y funciones ancestrales pero, al mismo tiempo, el compositor se queda sin subvención económica que le permita vivir. Es libre para crear y para padecer hambre. En el mejor de los casos, es libre para buscar patrocinio y para vender su genialidad.

La *contradicción* es dramática ya que la burguesía, la misma clase social que favorece la liberación de los sentidos y que empuja al mundo social hacia la concreción de las transformaciones históricas, abandona al artista en el plano económico al despliegue de sus capacidades individuales para procurarse la satisfacción de sus necesidades cotidianas ya que el burgués prefiere, por un lado, la ganancia que pueda extraer de *expresiones musicales* previamente probadas y, sobre todo, el ejercicio del poder mediante objetos simbólicos que le sirvan de espejo.

En el *campo* de la música, la *contradicción* es resuelta en gran medida por la confluencia de dos situaciones: la primera, el origen social de la mayoría de los compositores les permite su manutención por medio de rentas; la segunda, el patrocinio

⁵² *Ibid.* pp. 27-28. (s. n.)

monetario o simbólico de la aristocracia de la música de la tradición de la Bellas Artes, clase social que en la *larga duración* del ámbito de las artes intervino en su construcción de manera fundamental.

Son los aristócratas, los hombres y mujeres de gusto refinado y culto que se reconocen a sí mismos como herederos directos de la tradición de las Bellas Artes y de sus *expresiones* artísticas y culturales, desde la profundidad histórica de la antigüedad clásica, los que mejor comprenden la libertad de creación del artista; ellos son los que, en retirada del ejercicio monopólico del poder político, pueden ejercer la violencia simbólica sobre sus enemigos históricos y al hacerlo retener, al menos, un espacio social de poder.

En el proceso de transformación de la hegemonía capitalista el poder se traslada de la aristocracia ilustrada a la burguesía liberal. La primera no desaparece del todo, ni como clase social ni como clase portadora de la tradición de los sentidos civilizatorios del buen gusto y aprecio de los objetos artísticos y participando en el *campo* de la música en las *luchas* por el control monopólico de los sentidos la *representación musical* de la distinción y de la posesión del gusto artístico.

A partir de la elaboración de Gramsci, las instituciones culturales y artísticas así como los objetos de arte y los sujetos creadores, son asimilados por la nueva clase dominante —la burguesía— en la nueva hegemonía. No desaparecen ni son destruidos, en todo caso, y a pesar de la *contradicciones* y *tensiones* que su permanencia pueda desatar, se transforman en nuevas prácticas y se refuncionalizan en nuevas instituciones.

La siguiente descripción de la vida cotidiana de George Sand con su amante Federico Chopin, muestra la relación cotidiana entre la aristocracia y los artistas. Como si se tratara de una reunión versallesca conviven artistas y aristócratas gracias a la mediación de las artes, con la diferencia de que las libertades burguesas les permiten hacerlo en un plano de igualdad.

En 1842, la servicial y temible señora Marliani, encontró para Chopin y Sand, dos apartamentos en la plaza de Orleáns. En la misma plaza vivían no solamente los Marliani, sino el escultor Dantan, la bailarina Taglioni y la joven pareja Viardot [...] Louis Viardot, escritor y hombre político de izquierda [...]

La plaza de Orleáns se convirtió, en una especie de falansterio: “Incluso hemos resuelto poner sólo una olla y comer todos juntos en casa de la señora Marliani lo que es más económico y más divertido que quedarse cada cual en su casita». Por la noche se reunían para hacer sesiones de

música y poesía Sand y Chopin habían reunido a sus amigos. Los de Sand eran Pierre Leroux, Delacroix, Balzac, Heinrich Heine, Emmanuel Arago, apodado le *Bignat*, Bocage, Marie Dorval, Hortense Allart y todos los «berichones», los de Chopin, músicos, mujeres de sociedad y polacos, La princesa Sapieha, La princesas Marceline Czartoryska, Mickiewicz — poeta exilado y profesor del Colegio de Francia— la condesa Delphine Potocka, cuya voz admiraba Chopin, James y Betty Rothschild. El resultado de esta mezcla fue que Sand se volvió esclavófila y canto la gloria de Mickiewicz, en tanto Chopin se hacía íntimo de Delacroix, que compartía su dandismo. *Sensitivos e impresionables ambos, aristócratas de maneras y de ideas, estaban más próximos el uno del otro que de su democrática amiga.*⁵³

Con base en esta explicación se puede comprender que grupos e individuos pertenecientes a la aristocracia europea conserven su papel de mecenas o protectores de los artistas músicos, especialmente de los compositores, les ofrezcan su poder económico y más aún, su poder simbólico, para *legitimar* su actividad y su papel social como continuadores de la herencia de las prácticas y de la creación de los objetos simbólicos que forman y definen la tradición cultura de las Bellas Artes.

Asimismo se puede comprender que grupos de burgueses ilustrados también participen en el mecenazgo, desarrollo y financiamiento de las prácticas musicales en actividades tales como la construcción de instrumentos, la organización de giras de conciertos, la construcción de teatros, la publicación de revistas y partituras, el financiamiento de las Sociedades de Conciertos y, sobre todo, en la conservación y reproducción de las prácticas mediante la educación artística en conservatorios y salas de concierto.

Pero he aquí la *contradicción*: si el *campo* de la música puede lograr una etapa de consolidación de su autonomía durante el siglo XIX, ello se debe, precisamente, a su relación con las *visiones de mundo hegemónicas burguesas*. En este sentido, se podría concluir que la obra de arte musical expresa esas *visiones de mundo* lo cual, como ya se demostrado en este análisis, sin duda alguna logra.

Pero la propia autonomía del *campo* de la música, al apropiarse de la historia previa de las prácticas musicales, también se apropia de los sentidos artísticos y civilizatorios de las *representaciones* de la clase aristocrática, y es por ello que a pesar de la *acciones* de los

⁵³ Maurois, André (1973). *Lelia o la vida de Georg Sand*. Buenos Aires-Madrid: Alianza Emece. pp. 273-275

agentes en pro de la creación de mercados para sus objetos de arte musical, también conservan una tendencia hacia el aislamiento y la exclusividad, típicamente aristocráticas, y hacia la conservación del linaje y la genealogía, de lo cual resulta su tendencia hacia la negación de lo real y concreto de la vida cotidiana y a no participar en relaciones sociales más allá de la “república de los artistas”.

Los espacios sociales del arte, en general, definen su autonomía a partir de la contradicción resultante de dos *visiones de mundo* generadas en circunstancias históricas distantes y que los *agentes* reproducen en sus respectivos *campos*: la “verdadera obra de arte musical” y el artista creador expresan los sentidos de individualidad de las *visiones de mundo* burguesas, pero también los sentidos de exclusividad del buen gusto y la distinción de la clase aristocrática.

La *lucha* por la *legitimidad* de las *representaciones musicales* expresa las posiciones políticas de los *agentes*, estas *luchas* generan varias *posiciones* que derivan, como lo señala el análisis de Bourdieu,⁵⁴ en la elaboración de las *representaciones* del “arte por el arte”, que construye la actividad artística para y por los artistas y que aspira a la separación del mismo del mundo social, es decir, a la autonomía total. Ejemplo de esta separación es la descripción de André Maurois de la vida cotidiana de Chopin y George:

De la noche a la mañana. Oleadas de música escapadas del piano de Chopin subían hasta George, que trabajaba en el piso de arriba, mezcladas al olor de los rosales y al canto de los pájaros. Cuando estaba allí Paulina Vierdot cantaba, acompañada por Chopin, las viejas y casi desconocidas partituras de Porpora, de Marcello, de Martini. A los ojos de los tres amigos, el *Don Giovanni* de Mozart era el ideal de lo Bello. Mozart y Bach no abandonaban nunca el atril del piano.

A menudo Delacroix, para quien habían arreglado un estudio en Nohant⁵⁵, Chopin y Maurice, hablaban de sus artes. Sand escuchaba soñadora: Escribía entonces *Consuelo*, la mejor de sus novelas, y Pauline Vierdot la servía como modelo para pintar una cantante de genio.⁵⁶

Más clara aún es la descripción de las relaciones entre los artistas, —apartados y aislados del mundo social y reclusos en su propia sociedad— en la voz de Franz Liszt, uno de más notables *agentes* del *campo de la música* quien, además de ser pianista virtuoso,

⁵⁴ Bourdieu, Pierre (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.

⁵⁵ Nohant: casa de campo perteneciente a George Sand

⁵⁶ Maurois, André. *Ibid.* pp. 273-275.

compositor innovador, *dandy*, crítico musical, admirador de Byron y Goethe, amigo de Chopin, Berlioz y Wagner, define y construye las *expresiones* y *representaciones musicales dominantes* del siglo XIX:

Después de haber podido conocer a fondo los usos de la hospitalidad de su país, se da uno más cuenta de lo que nos hacía más expansivas las reuniones de Chopin, de ese *laisser-aller*, de esa animación de buena ley, que no deja ningún mal gusto desabrido o amargo y no provoca ninguna reacción de mal humor. Aunque evitaba muy sensiblemente la sociedad, era de una obsequiosidad encantadora cuando se hacía irrupción en su salón, donde, no pareciendo ocuparse de nadie, conseguía para cada uno lo que le fuese más agradable, haciendo a cada cual prueba de cortesía y de devota solicitud.

[...] No sin vencer, con seguridad, repugnancias ligeramente misantrópicas, se llegaba a obtener de Chopin que abriese su puerta y su piano a aquellos a quienes una amistad tan respetuosa como leal les permitía pedírsele con insistencia.

[...] Más de uno de nosotros se acuerda, sin duda, aún de esta primera velada improvisada en su casa, a pesar de sus oposición cuando vivía en la Chaussée d'Antin. Su departamento, invadido por sorpresa, sólo estaba iluminado por algunas velas, reunidas en derredor de uno de estos pianos Pleyel que tan particularmente prefería por su sonoridad argentina un poco mate y su fácil pulsación que le permitía sacar de los sonidos que parecían pertenecer a una de esas armónicas, de las que la fantástica Alemania conservaba el monopolio y que sus antiguos maestros construían tan ingeniosamente enlazando el cristal y el agua.

[...] Reunidas en torno del piano, en la zona luminosa, estaban agrupadas varias figuras de esclarecido renombre: Heine, el más triste de los humoristas, escuchando con el interés de un compatriota las narraciones que le hacía Chopin sobre el misterioso país que su fantasía etérea veía con alucinación y en la que había explorado también los más deliciosos parajes. Chopin y él se entendían a media palabra y a medio sonido, y el músico respondía con sorprendentes narraciones a las preguntas que el poeta le hacía como en secreto sobre las regiones desconocidas y hasta sobre esta «ninfa riente», de la cual le pedía noticias, informándose «si ella continuaba envolviendo su velo de plata sobre su verde cabellera con la misma exasperante coquetería». Al corriente de la charla y de la crónica galante de estos lugares, él quería saber: «Si este dios marino de larga barba blanca perseguía siempre una cierta náyade maliciosa y traviesa de su amor risible».

[...] En la noche de que hablamos, al lado de Heine estaba sentado Meyerbeer, sobre el que hace tiempo se han agotado todas las exclamaciones admirativas. Él, armonista de construcciones ciclópeas, pasaba largos ratos saboreando un deleitoso placer siguiendo el detalle de los arabescos que envuelven las improvisaciones de Chopin en una clara diafanidad. Algo más lejos, Adolfo Nourrit, este noble artista, a la vez apasionado y ascético sincero y casi austero que soñaba el porvenir con el fervor de la Edad Media, que en los últimos años de su vida rehusaba emplear su talento en cualquier escena de un orden de sentimientos

superficiales y servía al arte con un respeto casto y entusiasta, no aceptándolo en sus diversas manifestaciones, no considerándole en ningún instante sino como un santo tabernáculo en que la belleza formaba el esplendor de la verdad. Sordamente minado por una melancólica pasión por lo bello, su frente parecía nimbarse de esta sombra marmórea fatal que el estallido de la desesperación aclara demasiado tarde a los hombres, tan curiosos para los secretos del corazón y tan ineptos para adivinar.

[...] Hiller estaba también; su talento emparentaba con el de Chopin, del que era uno de sus más fieles amigos. Nos reuníamos frecuentemente en su casa, y escuchando las grandes composiciones que publicó por entonces, de las que la primera fue su notable oratorio la *Destrucción de Jerusalén*, escribió obras para piano, algunas de las cuales bajo el título de *studios*, trazos vigorosos de un dibujo perfecto, recuerdan esos estudios de hojas en que los paisajistas traen a la memoria un pequeño poema de sombra y de luz con un solo árbol, una sola hoja, un solo motivo feliz y largamente tratado.

[...] Eugenio Delacroix permanecía silencioso y absorto ante las apariciones que llenaban el aire y de las que nos parecía oír el roce. Se preguntaba qué paleta, qué pincel, qué tela tendría que emplear para darles vida de su arte. Se preguntaba si era una tela hilada por *Arácnida*, un pincel hecho de las pestañas de un hada y una paleta cubierta de vapores del arco iris que habría de descubrir y se complacía en sonreír en sí mismo estas suposiciones y a entregarse por completo a la impresión primera por el atractivo que experimentan algunos grandes talentos hacia aquellos con los cuales contrastan.

[...] El que parecía entre nosotros más próximo a la tumba, el viejo Niencevicz, escuchaba los *Cantos Históricos* que Chopin traducía para ese sobreviviente de tiempos extinguidos en dramáticas ejecuciones, donde, junto a los textos populares del bardo polaco, se encontraban bajo sus dedos el choque de las armas, el canto de los vencedores, los himnos de las fiestas, las quejas de ilustres prisioneros, las baladas sobre los héroes muertos. Rememoraba conjuntamente esta larga serie de glorias, de victorias, de reyes, de reinas, y el viejo tomando el presente por una ilusión los cría resucitados, de tal manera cobraban vida estos fantasmas. Separado de todos los demás, callado y sombrío, Mickiewicz dibujaba su silueta inmóvil; Dante nórdico, parecía encontrar siempre «amarga la sal el extranjero, y su escalera penosa de subir».

[...] Hundida en una butaca y apoyada en la consola, *madame Sand* escuchaba con curiosidad deliciosamente subyugada. Daba a esta audición todo el fulgor de su genio ardiente, *ya que estaba dotada de la rara facultad, reservada exclusivamente a algunos elegidos, de percibir lo bello bajo todas las formas del arte y de la naturaleza* y que podría tenerse como *esa segunda vista* que todas las naciones han reconocido a las mujeres inspiradas como dones superiores; magia de la mirada que hace caer ante ellas la superficie, la larva, la envoltura grosera de la forma para hacerlas contemplar en su esencia invisible el alma en ellas encarnada, el ideal que el poeta y el artista han conjurado bajo el torrente de las notas o los velos del colorido, las inflexiones del mármol, las alineaciones de la piedra y los ritmos misteriosos de las estrofas; facultad vagamente sentida por la mayor parte, pero cuya suprema manifestación

revelándose en un oráculo adivinatorio, consciente del pasado y profético del porvenir es mucho menos común de lo que se pudiera suponer; facultad que dispensa a las organizaciones benditas que ilumina, del pesado bagaje de ciencia técnica con la cual marcha pesadamente hacia las regiones exotéricas que alcanzan de pronto; facultad que toma su impulso más bien en la frecuente familiaridad con la naturaleza que en los arcanos de la ciencia.⁵⁷

Así, la *legitimidad* de la *posición dominante* en el *campo* de la música se construye en coincidencia con los procesos de autonomización de los distintos *campos* de creación artística, en la vida aislada y en la procuración de un mercado de la música que no interfiera ni con su libertad artística ni con su cotidianidad “artistocratizante” de búsqueda del placer en la contemplación *desinteresada* y creación de objetos artísticos verdaderos y bellos.

Las otras *posiciones* en el *campo* —*estructuradas* a partir de *representaciones* de un arte musical más ligado al juego, a la fiesta y a la diversión sin tantas pretensiones artísticas de verdad, belleza o trascendencia—, construyen un mercado para las *expresiones musicales* de carácter más amplio y relacionado con la satisfacción *a priori* de las expectativas del escucha. Cada *posición* es defendida por los *agentes*, ya sea en su papel de creadores o en su papel de consumidores, desde las *disposiciones* y *capitales* y en *acciones* concretas y son, por tanto, expresión de la *diferenciación social* y de *posiciones* políticas.

Un último aspecto que no se puede soslayar en el análisis de las *tensiones* es el que se refiere a los medios de producción musical, si bien éste se mostrará con toda su fuerza llegado el siglo XX.

Si se entiende la noción de medios de producción musical exclusivamente como instrumentos musicales, cabe decir que, en general, en el siglo XIX éstos son, en mayor o menor medida, comunes a todos los *agentes* en el *campo* de la música.

Pero si se entiende, en cambio, la noción más ampliamente como el conjunto de conocimientos, *capital específico*, *capitales educativo*, *social*, *artístico* y *cultural* —y también como el conjunto de *representaciones musicales*—, se advierte que estos medios también tienen una distribución *diferenciada* dentro *del campo* de la música, por lo cual constituyen uno de los *objetos en juego* y, por ello, elementos generadores de *tensiones*.

⁵⁷ Liszt, Franz. (1946). *Chopin*. Buenos Aires- México: Espasa Calpe S.A. pp. 72-76 (s.n.)

La distribución entre los *agentes del campo de la música* de los *capitales, disposiciones, habilidades y representaciones*, al ser *diferenciada*, muestra no solamente su posesión *diferenciada* sino también la *diferenciación* de los lugares de origen, posibles trayectorias y posibles *posiciones* que los *agentes* defienden.

De ningún modo esta descripción conlleva a conclusiones deterministas o mecanicistas que relacionen de manera *a priori* el origen de los *agentes* con sus *acciones*; al contrario, se refiere a la complejidad de la *estructura del campo* donde los *agentes juegan* a partir de la *combinaciones* que logren realizar de sus *capitales, disposiciones y representaciones*.

Las *tensiones y contradicciones* aquí presentadas muestran dos momentos en la *estructura del campo* de la música en su proceso de autonomización. El primero, protagonizado por el genio musical absoluto y su lucha por la libertad de creación musical. El segundo, dirigido por los *recién llegados* de la generación de músicos nacida alrededor de 1810, jóvenes que crean las nuevas *expresiones musicales* permanente innovadoras y las *representaciones musicales* del artista genial, de la “verdadera obra de arte musical”, así como las clasificaciones y las jerarquías que les permiten crear los mecanismos del consumo y la recepción en mercados de la música altamente *diferenciados*.

MEDIOS DE PRODUCCIÓN MUSICAL EN EL SIGLO XX.

En la *larga duración* de la historia de la música los instrumentos musicales, mediante los cuales se lleva a cabo el ciclo de producción musical, han sufrido transformaciones que mejoran su calidad sonora en tanto precisión, potencia y expresividad, transformaciones que en el siglo XIX adquieren matices diferentes debido a la relación entre los avances científicos y su articulación en el desarrollo de los medios de producción.

Es pertinente recalcar la relación existente entre la creación, reproducción, difusión, consumo y percepción de las formas simbólicas en general —y de las *expresiones musicales* en particular— con el estado de desarrollo de los medios de producción de bienes materiales de una formación social en un bloque histórico determinado.

La creación de *expresiones musicales* se explica mediante la relación entre los procesos sociales de producción tecnológica que intervienen y determinan la producción de

bienes materiales⁵⁸ y, como ya se mencionó anteriormente, con la distribución *diferenciada* de esos medios entre los *agentes e instituciones* del *campo* de la música.

Max Weber⁵⁹ define esta relación, específicamente en el *campo* de la música, como aquella existente entre la producción, difusión y consumo de instrumentos y *expresiones musicales* con el estado de los medios de producción de bienes y sobre todo con las relaciones sociales que éstos desatan en el mundo social.

De manera puntual analiza cómo, en el siglo XIX, dicha relación transforma las relaciones sociales y culturales de los grupos sociales burgueses en tanto redefine las formas de su educación, consumo y percepción musical. La referencia de Weber al papel del piano —al cual llama el “mueble burgués” por excelencia— en la construcción de las relaciones sociales de las casas burguesas del norte de Europa durante la segunda mitad del siglo XIX, deja en claro que no solamente las relaciones de producción posibilitan la construcción ese instrumento musical, sino también que esas mismas relaciones posibilitan que un grupo social adquiriera pianos con el objetivo de integrarlos dentro de su espacio social privado y de utilizarlos como mediación de las relaciones sociales que allí se construyen.

Weber además explica las razones por las cuales, en el bloque histórico del capitalismo, los procesos de desarrollo científico tecnológico aceleran sus tiempos en comparación con etapas históricas anteriores, y que los procesos de racionalizan definen como objetivo central la generación de ganancias. Explica que, en contraste con culturas no europeas, la cultura occidental se puede definir como los *largos procesos* de *racionalización* de todos los ámbitos de la vida humana, es decir, como los procesos basados en argumentos racionales mediante los cuales, por un lado, se ordenan, norman, jerarquizan e incluso disciplinan tanto las relaciones sociales como las actividades humanas de generación de conocimiento y de creación simbólica y, al mismo tiempo, se desarrollan los medios de producción.

⁵⁸ Una muy interesante discusión sobre los medios de producción musical es la que hace el compositor mexicano Carlos Chávez en una serie de artículos publicados en 1932 y reeditados en México en 1992. *Hacia una nueva música*. México, El Colegio Nacional.

⁵⁹ Weber, Max (2002). “Sociología de la música.” en *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 1118- 1183.

La racionalidad es una forma de pensamiento y concepción del mundo, natural y social, que tiene entre otros objetivos lograr procesos ordenados que permitan que la generación de ganancias sea cada vez más expedita y sencilla, con el menor porcentaje de pérdida posible, es decir, bajo la lógica de pensamiento de medios y fines y costo-beneficio. En sus líneas argumentativas Weber explica que los procesos de racionalización —*razón instrumental*— crean paulatinamente una forma de pensamiento cada vez más alejada de las explicaciones mágicas y de aquellas que apelan a fuerzas sobrenaturales, procesos que coinciden con la construcción del capitalismo en cuya relación es posible que el pensamiento racional se imponga como dominante.

Weber muestra que el desarrollo del lenguaje musical tonal, del sistema temperado y la invención de la notación musical, así como mejoramiento de los instrumentos musicales, son posibles ya que responden a los objetivos de la razón instrumental de *disciplinar, fijar y homogenizar* tanto el lenguaje musical como la interpretación de las *expresiones musicales*.

Es bajo la lógica de la razón instrumental que se explica el gran desarrollo de los medios de finales del siglo XIX, y que a la postre genera no solamente instrumentos de reproducción de imágenes y sonidos, los cuales permiten la reproducción de los objetos significantes y las obras de arte en otros formatos y otros materiales, para ser transportados, exhibidos y consumidos fuera de sus ámbitos tradicionales,⁶⁰ sino también instrumentos para la manipulación y creación sonora.

En el caso de las *expresiones musicales*, a finales del siglo XIX se desarrollan una diversidad de aparatos o instrumentos que tienen por objetivo la grabación de éstas para su reproducción continua y amplificada en espacios abiertos y públicos. La energía eléctrica como fuente de movimiento, conjuntamente con la transformación de materiales en objetos para la grabación del sonido, permite la invención de dos aparatos: unos que graban el sonido y otros que reproducen el sonido.

Los nuevos instrumentos del siglo XX son los aparatos de grabación, reproducción, amplificación y transmisión del sonido y de *expresiones musicales*, que se utilizan en

⁶⁰ Weber, Max, *Sociología de la música*. *Op. cit.*

conjunción con otros inventos nodales que redefinen el mundo sonoro del siglo: la radio y el disco.

Al igual que el “mueble burgués” del siglo XIX, la radio⁶¹ y el reproductor de discos son “muebles” que transforman las relaciones sociales, pero éstos, a diferencia del piano, transforman todos los espacios sociales, tanto públicos como privados.

Cabe preguntar cómo los muebles de la radio y del reproductor de discos modifican los espacios sociales o, mejor aun, cuál es la racionalidad —en el sentido de Weber— que justifica su creación y permite su articulación social.

Ha quedado claro, a partir de las explicaciones anteriores, que existen relaciones entre los nuevos instrumentos y la organización de la base económica y que dicha organización redefine las relaciones sociales. En este sentido, la ampliación de los medios de producción, característicos del bloque histórico capitalista en su etapa industrial, crea una nueva clase, la proletaria o trabajadora, y engrosa los miembros de la clase media y que ambas clases viven en los espacios sociales urbanos que se tornan, por consiguiente, en los centros poblacionales más importantes.

Así, las sociedades burguesas del siglo XX se caracterizan también por el asentamiento permanente de millones de personas en grandes urbes las cuales, además de necesidades básicas, tienen necesidades de significación simbólica, indispensable para la reproducción de la vida cotidiana.

La concentración de millones de trabajadores en las ciudades del siglo XX, cuyo asentamiento se define por las relaciones de producción y las relaciones sociales que aquellas generan, define una nueva etapa de las relaciones de dominio que se expresa en las

⁶¹ En palabras de David Sarnoff, precursor de la radio en los Estados Unidos, en un documento escrito en 1916:

He concebido un plan de desarrollo que convertiría a la radio en un “artículo para el hogar”, en el mismo sentido en que pueden serlo un piano o un fonógrafo. La idea es llevar música al hogar por transmisión inalámbrica [...]. La “caja de música de la radio” puede ser entregada con amplificadores y con un altavoz, todo ello debidamente acondicionado en una caja. Esta puede ser colocada sobre una tabla en el salón o living room, y haciendo girar la perilla se escucharía música transmitida [...las personas] con la compra de una “caja de música de la radio” podrían disfrutar de conciertos, conferencias, actos musicales, recitales, etc. Aunque he indicado algunos de los probables campos de actividad del aparato, hay muchos otros a los que el principio podría ser ampliado”.

Citado en (1991). “La industria de la radio y la televisión en México”. México: CIRT.

históricas revoluciones y revueltas del siglo XX, y también en las transformaciones culturales que se objetivan en nuevas prácticas por medio de las cuales grupos e individuos definen nuevos espacios sociales y resignifican las prácticas tradicionales de las *expresiones artísticas y musicales*.

En otras palabras, la objetivación de instrumentos capaces de efectuar la producción, reproducción y difusión movible, continua y amplificada de *expresiones musicales*, es un fenómeno que construye precisamente las formaciones sociales del capitalismo industrial, ya que la relación entre el desarrollo de los medios de producción y la capacidad científica y tecnológica —que permite la objetivación de instrumentos de producción sonora, grabación, reproducción, amplificación y transmisión de *expresiones musicales*— expresa y construye precisamente ese momento del capitalismo.

Se comprende que los mencionados instrumentos tengan una articulación social concreta en las relaciones de los diversos grupos sociales que viven en las ciudades. Los medios de producción musical del capitalismo industrial tendrán a lo largo del siglo XX, un vertiginoso desarrollo siempre objetivado en nuevas formas cada vez más complejas en su construcción, y que paulatina o súbitamente sustituyen a las primeras.

En las primeras décadas del siglo XX artistas e intelectuales, con una posición crítica en sus respectivos *campos*, cobran conciencia de los significados de los nuevos instrumentos para la creación simbólica que, en la relación con la organización del trabajo y las relaciones de dominación, se anuncian como los instrumentos más eficaces para la reproducción de las *visiones de mundo dominantes*.

En instrumentos idóneos para ser utilizados por los grupos dominantes de poder para la reproducción de las relaciones de dominación en la dimensión simbólica. Al mismo tiempo, los artistas intuyen o perciben que los *campos* de creación simbólica pueden perder *autonomía relativa* por dos razones. La primera, precisamente por la relación entre los nuevos medios de producción y los grupos dominantes de poder. La segunda, dado el alcance “masivo” del ciclo de producción creativa o musical, por la imposición homogeneizada o “standarizada” de los significados de las *expresiones artísticas y musicales*.

Es el caso del músico mexicano Carlos Chávez que, a pesar de su entusiasmo por las posibilidades expresivas de los instrumentos de producción musical, en 1932 escribe:

Cabe recordar que los procedimientos industriales del presente económico, sintetizados en este caso en la tendencia a imponer la categoría llamada *standard* para obtener el mayor provecho comercial, hacen que la sociedad se prive de la variedad de altas categorías del producto de la habilidad humana es capaz de producir.⁶²

En Europa y desde una circunstancia histórica dramáticamente distinta a la del compositor mexicano, Walter Benjamin —desde el pensamiento crítico— también comparte el entusiasmo por las nuevas formas de producción simbólica, pero en la perspectiva de su papel en la transformación revolucionaria hacia una nueva organización social sin relaciones de dominio.⁶³

En síntesis, y antes de seguir adelante en el análisis de los medios de producción musical del siglo XX, es útil recalcar que, como señala Weber, el pensamiento de la razón instrumental y su posterior articulación con los medios de producción capitalista constituye el origen de los instrumentos de producción y reproducción mecánica de las *expresiones musicales* que permiten su movilidad, amplificación y reproducción masiva, los cuales son la culminación de un largo proceso que se inicia, como él mismo lo historia, con la invención de la notación musical, la fijación de la afinación y el desarrollo del lenguaje tonal.

La Industria Cultural y las expresiones musicales

El fenómeno del vertiginoso desarrollo de los instrumentos para la manipulación de los materiales sensibles y para la reproducción de objetos simbólicos, que ocurre en las primeras cuatro décadas del siglo XX, no solamente lleva al entusiasmo precautorio (Carlos Chávez) o al entusiasmo revolucionario (Walter Benjamin) ya mencionados, sino también a la reflexión profunda sobre su origen en el largo desarrollo de las formas de pensamiento y las prácticas características de la cultura occidental a fin de aclarar su articulación en la sociedad del siglo XX y su participación en la construcción en las *visiones de mundo*.

Participan en esa reflexión artistas e intelectuales de la llamada corriente crítica, entre ellos los filósofos Max Horkheimer y Theodor Adorno, quienes hacen una

⁶² Chávez, Carlos (1992). *Hacia una nueva música*. México: El Colegio Nacional.

⁶³ Benjamin, Walter. *Loc. cit.*

contribución fundamental al pensamiento del siglo XX en la colección de ensayos publicada bajo el nombre de *La Dialéctica de la Ilustración*⁶⁴. En este ensayo explican, muestran y hacen ver de manera contundente el rostro de la ilusión positiva y feliz del pensamiento de la Ilustración, es decir, la cara de la objetivación de las relaciones de dominio, la cual permanece oculta tras el discurso laudatorio del pensamiento racional convertido en valor natural y universal pero se objetiva en el ciclo de producción de objetos simbólicos, masificados y homogeneizados por una nueva industria a la caracterizan como Industria Cultural.

A continuación una breve relación de algunas ideas contenidas en *La Dialéctica de la Ilustración*, esenciales para la comprensión de la argumentación crítica de los autores sobre la razón instrumental en relación a los medios de producción musical del siglo XX y que forma parte fundamental del marco teórico de esta investigación.

Estas ideas hacen referencia a la razón instrumental como pensamiento dominante de la Ilustración, a las representaciones que ese pensamiento genera y a la articulación social de las representaciones en conductas y reacciones convencionales que los sujetos despliegan en los espacios sociales.

Horkheimer y Adorno advierten que el pensamiento racional ilustrado, es decir la herramienta intelectual fundamental para la construcción de conocimiento y la reflexión sobre el pensamiento, ocupa un segundo lugar en relación con el pensamiento útil y funcional ya que este es condición para la reproducción de las relaciones sociales de dominio.

Afirman que el pensamiento de la razón instrumental se ha convertido en un pensamiento tautológico ya que acepta la organización del mundo bajo el concepto central del carácter de naturaleza del progreso y, al naturalizar esta noción, la significa como verdadera, universal e irrenunciable. Bajo esta convicción, el pensamiento de la razón instrumental genera cualidades irrefutables para el beneficio presente y futuro de la humanidad las cuales son articuladas en objetos en los espacios sociales, siempre y cuando las relaciones sociales naturales, es decir, las que genera el capitalismo, permanezcan inalterables.

⁶⁴ Horkheimer, Max; Adorno, Theodor (2004). *La Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

El concepto de progreso da por hecho los beneficios de la tecnología en los procesos de tecnificación de la creación y reproducción de objetos significantes, y soslaya el hecho de que la apropiación de las tecnologías produce y reproduce la *diferenciación social*. El pensamiento tautológico oculta el fenómeno histórico del paralelismo entre los procesos de apropiación monopólica de los medios de producción económicos y de los medios de producción simbólica (artística y musical), y que de hecho ambos, al reproducir las relaciones de dominio, son uno y el mismo.

A juicio de los teóricos mencionados, el pensamiento tautológico es el pensamiento dominante por su capacidad para imponerse como verdadero, universal e irrenunciable en las sociedades por medio de sus representaciones discursivas, visuales y musicales. Si el pensamiento es tautológico también lo son las representaciones que produce, y éstas se afirman como verdaderas por grupos e individuos en los espacios sociales. Es en este sentido que los autores caracterizan a la Industria Cultural como *institución* monopólica, no solamente por su capacidad para la apropiación de los medios materiales para la producción simbólica, sino por su capacidad para la generación monopólica de las *representaciones visuales y musicales* que, articuladas en los espacios sociales, permiten su reproducción.

Lo que de manera rigurosa demuestran Adorno y Horkheimer no es únicamente la relación entre pensamiento, representaciones y su articulación social, sino principalmente las bases sobre la cual está construido el pensamiento de la Ilustración y que el propio pensamiento ilustrado ha ocultado reiteradamente: los atributos del pensamiento que se autonoombra racional, luego entonces natural, verdadero y universal.

Más aún, los autores muestran que ese pensamiento oculta, en los procesos de racionalización, que los atributos propios del pensamiento reproducen las relaciones de dominio en la división del trabajo al convertirla también en natural, verdadera y universal. Este pensamiento, al ser diseminado socialmente en múltiples representaciones a través de innumerables instituciones —y en el siglo XX principalmente por la Industria Cultural— “inculca al individuo los modos normativos de conducta presentándolos como únicos naturales, decentes y razonables”—,⁶⁵ ya que las presentan como significaciones

⁶⁵ *Ibid.*, p.83.

autónomas, es decir, como elaboraciones autónomas de grupos e individuos igualmente autónomos.

La reflexión crítica sobre la Industria Cultural que Adorno y Horkheimer despliegan en el ensayo del mismo nombre, es uno de los aspectos más sociológicos y contemporáneos de *La Dialéctica de la Ilustración*, y constituye el argumento fundamental de su actualidad en varios sentidos.

En primer lugar, cuestiona el pensamiento y las *representaciones* de la razón instrumental que hacen de los avances tecnológicos y de la creación y reproducción cultural y musical fenómenos naturales y universales benéficos para todos los grupos sociales. En segundo término, analiza el papel de la Industria Cultural en la reproducción de las relaciones de dominio y, por tanto, en la división del trabajo. En tercer lugar, denuncia el engaño del pensamiento de la razón instrumental acerca de la autonomía de las conductas que dirigen las formas de elección del consumo y la construcción del gusto.

En este sentido, es emblemático el caso de la música. Como lo había analizado Max Weber tan sólo dos décadas antes de Adorno y Horkheimer, los procesos de racionalización del fenómeno sonoro se remontan a las necesidades del poder eclesiástico de homogeneizar las prácticas musicales dentro de los ritos ceremoniales que alcanzaron su consolidación en el siglo XVIII, tiempo largo en el cual el sistema tonal se consolida absolutamente como la *posición dominante* y deja de lado, al menos por más de un siglo, a otros sistemas, como la *tradición* de los modos.

La relación entre el sistema tonal, la afinación temperada, la escritura musical y las instituciones educativas donde se reproducen estos conocimientos, es decir, el conocimiento basado en la lógica del pensamiento de la razón instrumental para el control, organización, jerarquización y disciplinamiento del sonido, construye desde entonces hasta nuestros días, no solamente las *expresiones musicales* de la tradición de las Bellas Artes y de la tradición “popular”, sino también aquellas de la Industria Cultural.

Los procesos de *homogenización* de la *expresiones musicales* producidas por la Industria Cultural ya se anunciaba como posibilidad desde la segunda mitad del siglo XVIII a partir de la *fijación* del fenómeno sonoro en un sistema que se funda precisamente en las relaciones de los sonidos a partir de sus *funciones*. Los sonidos, adquieren entonces, sentido y significación a partir de la *función* que cumplen dentro del sistema.

En resumen, en el ámbito de la creación musical, el pensamiento ilustrado de la razón instrumental, así como sus representaciones y articulación social, intervino en el desarrollo del sistema tonal en torno a funciones que hasta el día de hoy posibilita las *expresiones musicales*. La comprensión del sentido funcional del lenguaje musical tonal⁶⁶ permite comprender el proceso de mercantilización y homogenización de las *expresiones musicales* que ha llevado a cabo la Industria Cultural.

Lo que aquí se propone es una perspectiva de reflexión crítica del sistema tonal como fenómeno de organización de los sonidos, basado en el pensamiento de la razón instrumental. Sistema tonal que ha posibilitado también la homogenización y mercantilización de las *expresiones musicales*. En este sentido, y como Adorno y Horkheimer denuncian, la Industria Cultural no ha aportado nada nuevo, sino que solo ha reproducido masivamente las *expresiones musicales* ya existentes en el siglo XIX mediante tecnologías que posibilitan su reproductibilidad tecnológica o mecánica.

La gran aportación de Horkheimer y Adorno sobre la Industria Cultural radica, en primer lugar, en haberla nombrado y, al hacerlo, develarla como tal. En segundo lugar, en explicar el fenómeno de producción cultural del siglo XX, denunciando su existencia ligada irremisiblemente al capitalismo, y explicar el por qué de esa relación. En tercer término, en explicar la participación del pensamiento de la razón instrumental en los procesos de creación, reproducción, difusión, consumo y percepción de los objetos simbólicos de la Industria Cultural. En cuarto lugar, en mostrar el carácter de homogeneidad de dichos objetos y de analizar las *diferencias* con los objetos significantes producidos en el *campo* del arte. Finalmente, su aportación más radical consiste en demostrar que la separación entre trabajo y ocio es una ficción, tanto que la condición del ámbito de la producción, donde el trabajo de los individuos está marcado por rutinas irremisiblemente repetibles, es la misma que la del ámbito del ocio, donde las acciones del consumo y la recepción están marcadas por rutinas igualmente repetibles.

⁶⁶ El sistema tonal está basado en las escalas de doce tonos o grados, cada uno de ellos funciona únicamente con respecto a todos los demás y en términos de funciones (establecer un centro para cada expresión musical, la modulación con respecto a ese centro, la variación y el retorno a dicho centro). El sistema tonal es compartido por las *expresiones musicales* de la tradición musical occidental. Es por ello que tanto la creación como la recepción están homogeneizadas.

Al nombrarla como industria productora de *expresiones musicales* y de objetos significantes, Adorno y Horkheimer nombran también el engaño en que se ocultaba la industria en las primeras décadas del siglo XX. Descubren que ese engaño reside en la ficción de la representación de libertad individual para el consumo de objetos culturales, en la ficción de que éstos son diversos y diferentes porque expresan las particularidades tanto de grupos sociales e individuos e incluso de tradiciones culturales, cuando en la *realidad verdadera* la producción de las *expresiones musicales* de la Industria Cultural porta el sello de la mercantilización y la homogenización.

Como indican Adorno y Horkheimer, la Industria Cultural genera, por medio de sus intelectuales orgánicos, administradores y académicos y con base en el pensamiento dominante de la razón instrumental sus propias representaciones, que declaran abiertamente qué hace y qué es: un sistema articulado que tiene intereses por las ganancias y también intereses por el poder, estando particularmente interesado en el poder de las *representaciones*.

Dicho de manera más clara, la Industria Cultural no oculta que es una industria y que como tal tiene intereses económicos, procesos de producción, ganancias, áreas de inversión, socios, proyectos, etc.

No oculta tampoco que su “función” en el espacio social es la de producir entretenimiento y esparcimiento.⁶⁷ Lo que sí oculta —o intenta ocultar— es que uno de sus intereses principales es la reproducción social de la dominación, lo que en la *realidad verdadera* quiere decir que tiene intereses en la reproducción de la desigualdad.

Las *representaciones* que acompañan a las *expresiones musicales* por ella producidas permiten su interpretación o su percepción en los espacios sociales precisamente como la industria las ha concebido, es decir, como mercancías *homogéneamente diferenciadas* para el entretenimiento y el esparcimiento que son consumidas durante el tiempo libre, que se concibe y experimenta en el consumo *homogéneamente diferenciado*.

⁶⁷ La industria cultural en México se define a sí misma en su propaganda acerca de lo que hace y por qué lo hace “son negocios que comprenden servicios y productos recreativos y de esparcimiento” (CIE-Televisa).

Las representaciones musicales del siglo XXI

En la fase actual del capitalismo del siglo XXI las relaciones de dominio han generado nuevas *visiones de mundo* y *representaciones* que explican y construyen los procesos sociales de creación de objetos significantes que lleva a cabo la Industria Cultural cuyos *agentes e instituciones* ocupan en el *campo* de creación simbólica una *posición dominante*. Así, las *representaciones dominantes* construyen el sentido y los significados culturales del consenso social a partir de nociones como globalización y diversidad cultural, que se articula en espacios sociales para el consumo global de las *expresiones musicales* de la diversidad cultural del mundo.

Las nociones de “globalización” y “diversidad cultural” son construcciones del pensamiento de la razón instrumental convertida en pensamiento tautológico. Globalidad y diversidad son una y la misma, son auto-referenciales y se auto-implican: la diversidad cultural construye la globalización y la globalización es posible porque se reconoce en la diversidad cultural. El pensamiento dominante, que construye las representaciones discursivas del poder y las *representaciones musicales* de la Industria Cultural, se auto-complace con la nueva organización del mundo expresada y sentida como el encuentro de los diferentes —la *otredad en afirmación*— que se aceptan en sus diferencias y conviven en armonía en y a través del consumo de *expresiones musicales* “diversas”.

El pensamiento dominante oculta y soslaya el hecho de que es la Industria Cultural, en articulación con el ámbito del poder, la que lleva a cabo los procesos de producción, reproducción y difusión de objetos culturales así como también la creación de *representaciones* que posibilitan a grupos e individuos su consumo y percepción en espacios sociales en todo el mundo. Dicho de otra manera, y siguiendo a Horkheimer y Adorno, el pensamiento dominante del siglo XXI admite el papel de la Industria Cultural en el ámbito de la producción de objetos culturales pero soslaya y oculta su participación en el ámbito del consumo de los mismos, al cual representa como el ámbito de la libertad individual en donde cada ser humano escoge el objeto cultural que necesita para significar su idea de sí mismo, su vida cotidiana, sus relaciones sociales, su afectividad, su idea de la *otredad*, etc. La hegemonía es de tal potencia y magnitud, o en palabras de los autores referidos, la Industria Cultural es de tal manera omnipresente en los espacios sociales, que incluso aquellos grupos e individuos que se reclaman o autonombran “culturas en

resistencia” no solo utilizan, o aspiran a utilizar, los medios de producción de la Industria Cultural, sino que incorporan las *representaciones musicales dominantes* identitarias de la *otredad en afirmación* para dar cuenta de sí como parte de la diferencia y la diversidad cultural.

En América Latina y en México, la perspectiva de análisis de los intelectuales portadores del pensamiento dominante, desde su *posición dominante* en los *campos* de creación artística y cultural, y, desde su *posición dominada* en el *campo* del poder —que si bien los lleva a recibir con cierta suspicacia los procesos de homogenización y banalización de la cultura, e incluso a denunciar la enajenación que implica el ciclo de producción de *expresiones musicales* y de objetos culturales—, aplauden la llegada de lo que ellos llaman las “Industrias Culturales” y de sus objetos culturales como contrapesos a las tradiciones pre-modernas y a las tradiciones de la alta cultura o cultura de elite o tradición de las Bellas Artes.

Estos intelectuales acogen con beneplácito de progreso y modernidad la *posición dominante* de la Industria Cultural y las transformaciones de los objetos culturales en mercancías como signo de la reducción de la presencia de las representaciones del Estado-Nación y como signo de democracia y equidad para grupos e individuos en los espacios sociales.

Entienden que la producción homogenizada construye consumo homogenizado y, por lo tanto, construye democracia. Nuevamente, para completar el contenido de las *representaciones dominantes* el pensamiento del capitalismo del siglo XXI, por medio de los *agentes e instituciones* que lo objetivan en discursos, el pensamiento dominante construye y *legitima* la afirmación de la razón instrumental en el descubrimiento de la función y utilidad de los objetos significantes que se define como tales por y para ser consumidos.

En este sentido, la razón instrumental acepta como natural organizar, jerarquizar y disciplinar los materiales sensibles para su dominio y posterior producción en formas movibles y manipulables para su reproducción masiva y la generación de ganancias.

A manera de conclusión de este apartado no sería aventurado afirmar, en el sentido de la reflexión de Adorno y Horkheimer, que por primera vez en su larga historia los

grupos dominantes burgueses construyen instrumentos propios para la significación simbólica.

Es decir, los instrumentos para la *reproductibilidad técnica*, de imágenes y sonido, como los define Walter Benjamin,⁶⁸ son plenamente burgueses, no solamente porque es esta clase social la que los desarrolla y mercantiliza, o porque los utiliza plenamente para significar las *visiones de mundo* del capitalismo de la etapa industrial, o porque, además, reproducen de manera más abierta y contundente las relaciones de dominación, el trabajo enajenado y la división entre trabajo y ocio, o porque son los que utiliza para significar, desde una *posición dominante*, las actividades de las jornadas del ocio de los trabajadores, sino porque la apropiación por parte de los grupos dominantes de los medios de producción simbólica y la apropiación de los medios de producción de bienes materiales son una y la misma, ya que constituyen proceso paralelos con igual significado de despojo y dominación.

POSTLUDIO

El propósito de la primera parte de este trabajo es el de establecer una elaboración teórica que sirva como base para analizar las transformaciones de la *estructura/estructurante* del *campo* de la música en relación con las transformaciones en la dirección cultural del Estado mexicano moderno durante el siglo XX, en tanto las *expresiones musicales* juegan el papel de *legitimación* del poder dominante y participan en la construcción del consenso social para la reproducción de las relaciones de dominio. Es decir, el trabajo pretende un análisis puntual de la dimensión política de las *expresiones musicales*.

Sin embargo, el análisis propuesto no se puede llevar a cabo a partir de las *expresiones musicales* en tanto objetivación de lenguajes, formas y contenidos musicales, sino a partir de las *representaciones musicales* las cuales son, ya se ha explicado, portadoras de significados, creencias, tradiciones, sentidos y valores, que les permiten su articulación en múltiples espacios sociales, en diferentes circunstancias, espacios y tiempos sociales en diversas etapas históricas.

⁶⁸ Benjamin, Walter (2004). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

Las *representaciones musicales* son elaboradas por grupos e individuos en el *campo* de la música, en ese espacio social definido precisamente por las *luchas* que éstos entablan por el monopolio de las *representaciones musicales* en la articulación con las representaciones de las *visiones de mundo dominantes*.

En la segunda parte de este trabajo se pondrán a prueba tanto las nociones y conceptos como las múltiples relaciones que éstos establecen, y que integran la elaboración teórica hasta aquí expuesta, que a la luz de la reconstrucción histórica de la circunstancia específica del *campo de la música* en México y del Estado mexicano deberán también mostrar flexibilidad y pertinencia.

II

LAS REPRESENTACIONES MUSICALES EN MÉXICO EN EL SIGLO XIX

PRELUDIO

El objetivo central de la segunda parte de este trabajo, integrada por dos capítulos, es analizar, a partir de la elaboración teórica del capítulo primero, las características principales del proceso de autonomización¹ del *campo* de la música en la etapa específica de la nación mexicana entre los años de 1920 y 1940.

Para concretar este objetivo en el capítulo segundo se establecen los antecedentes históricos y las características fundamentales de la *estructura* del *campo* de la música en México en el siglo XIX para, después, poder mostrar el proceso de autonomización de éste y sus relaciones con el *campo* del poder.

En el tercer capítulo será posible analizar la *estructura* del *campo* de la música en México, durante el mencionado período, como la expresión, por un lado, de un momento en

¹ Aparecen en cursivas los términos, definiciones y categorías sentadas en el capítulo I.

el proceso histórico de su autonomización y por otro lado, como una expresión regional de la tradición musical de la cultura occidental en la especificidad de sus manifestaciones.

En estos dos capítulos se analiza el papel jugado por las *expresiones y representaciones musicales* creadas en el incipiente proceso de autonomización de la música en México tanto a lo largo de las diferentes etapas del proceso de construcción del Estado mexicano en el siglo XIX como en la construcción del Estado moderno mexicano al que da pie la Revolución Mexicana de 1910.

El ciclo de producción de *expresiones y representaciones musicales* en el México independiente es posible porque participa tanto de las nuevas relaciones sociales, a las que simultáneamente les da sentido, como de la resignificación de las *visiones de mundo* del grupo dominante que conduce la dirección política y cultural de la sociedad mexicana.

Por ello mismo, el estudio de las relaciones entre el *campo* de creación simbólica y la clase dirigente que conduce la vida social es fundamental para comprender cómo los *agentes del campo* de la música plantean las *posiciones* de defensa de la *autonomía relativa* en un *campo* específico.

Dichas relaciones muestran cómo los *agentes* y las *instituciones* a partir de *luchas* permanentes dentro del espacio social del *campo* del arte, delimitan la regulación, dirección y dominio sobre los materiales, técnicas, formas, estilos y *representaciones* de los objetos simbólicos que imaginan y producen.

Según la elaboración teórica de Pierre Bourdieu,² la relación entre estos dos *campos* se concibe como una *lucha*, entre otras razones porque los artistas, que son los creadores de los objetos artísticos que alimentan el ámbito simbólico de la vida cotidiana y de las relaciones sociales, participan en la conducción cultural, artística y simbólica del mundo y en, este sentido, pertenecen al grupo dominante, es decir, comparten una *posición* de dominio frente a los grupo sociales.

Sin embargo, como los *agentes del campo* del arte aún desde la *posición dominante* no ejercen las funciones de dirección —ni política, ni económica ni cultural— su posición en el *campo* del poder es, a la vez, una *posición dominada*. En este sentido, Bourdieu plantea que los artistas y los intelectuales ocupan una *posición dominada* dentro de la *posición dominante* en el campo del poder.

² Bourdieu, Pierre (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. México: Folios Ediciones.

La elaboración teórica, planteada puntualmente por Antonio Gramsci al inicio de la década de los años treinta del siglo XX³ y en décadas posteriores enriquecida por Pierre Bourdieu⁴, es uno de los elementos conceptuales en el que se basa este trabajo de investigación. No solamente por la claridad de sus conceptos, sino porque en su elaboración ambos sociólogos analizan la relación entre los ámbitos de creación simbólica y del poder en circunstancias espacio temporales como fenómeno central para la comprensión de las instituciones y tradiciones culturales y artísticas de cada país en la especificidad de sus sociedades y de las características propias de cada Estado. Estas son, en dicho pensamiento, elementos indispensables para develar la historia particular de los ámbitos del arte en cada nación.

En esta parte de la investigación sobre el proceso de autonomización del *campo de la música* en México se analiza como un proceso histórico particular, como expresión de la tradición cultural occidental en el continente americano y en la nación mexicana.

Dicho de otra manera, esta segunda parte tiene una estructura polifónica y polirítmica,⁵ ya que en ella se combinan distintas voces y distintos tiempos, distintos fenómenos en circunstancias espacio temporales que son expresión de multiplicidad de fenómenos que durante procesos de *largo alcance* y *duración* se han manifestado continuamente y que, en el sentido de Benjamin, tienden a la búsqueda de nuevas resoluciones.

Aquí, al igual que en la primera parte, numerosos fenómenos de distintas temporalidades y pertenecientes a distintos ámbitos se relacionan para dar cuenta del proceso de construcción de las *expresiones* y *representaciones musicales* las cuales participan, como se dijo anteriormente, por lo menos en dos planos de lo real; tanto en la

³ Gramsci, Antonio (1997). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos. Y también Bourdieu, Pierre (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

⁴ La reflexión acerca de los intelectuales y artistas la aborda Bourdieu en dos vertientes. Una, que interviene en la elaboración teórica y analítica sobre la construcción de los campos artísticos y científicos. Principalmente en obras como (1998) *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus y en (1997) *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama. Y la otra en su análisis y crítica sobre el estado de la autonomía del campo intelectual en el último cuarto del siglo XX. (2003) *Los usos sociales de la ciencia. Por una sociología clínica del campo científico*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión y (2003) *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Editorial Anagrama.

⁵ Una introducción a la descripción de los elementos de la música para lectores no especializados en Copland, Aaron (1998). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica. También Moncada García, Francisco (1995). *Teoría de la Música*. México: Ricordi.

creación del sentido de la vida que sucede en la reproducción de lo cotidiano, como en la construcción de los sentidos y significados de las *visiones de mundo* de la clase dirigente de la sociedad particular de la nación mexicana.

A partir de lo anterior se comprende que es necesario averiguar las distintas temporalidades de los procesos, las definiciones de los grupos sociales y sus diversos intereses; las características del *campo* de la música de la tradición occidental en Europa y en México.

Pero más aún, es necesario comprender los elementos esenciales de la construcción cultural del período colonial (1521-1810), de las *luchas* de independencia (1810) y de la revolución mexicana (1910), como partes de un proceso histórico, en su movimiento propio.

De la misma manera se comprenden las *expresiones musicales*: como únicas individuales que expresan un momento histórico del ámbito en que se producen y, al mismo tiempo, como expresiones de la creación musical de la tradición a la que pertenecen.

Se trata de integrar en el análisis los procesos de *larga duración*, de la construcción del *campo de la música*, la construcción de la modernidad y la expansión del capitalismo, con el análisis de los momentos de transformación social e instauración de un *nuevo régimen* que implicaron tanto los movimientos de independencia como la revolución mexicana y también develar las relaciones entre el *campo* de la música y los grupos dominantes a partir de las circunstancias, tiempos y espacios específicos en los cuales dicha relación sucede.

En el análisis del cruce de estos procesos se puede comprender la función o el papel de las *expresiones y representaciones musicales* en la construcción de la *legitimidad* del grupo dominante a cargo de la dirección política y cultura de la sociedad.

Por razones metodológicas, dicho análisis no es posible abordarlo en un trabajo de las dimensiones aquí planteadas. Por lo tanto, en este segundo capítulo se puntualizarán fenómenos generales, fundamentales en la génesis de los ejes de la cultura en México —a partir de su comportamiento en la ciudad de México como centro político y cultural del país— también, fenómenos específicos del *campo* de la música ineludibles, como se tratará de demostrar, para la explicación sociológica del período de construcción del México independiente, que se expresan más tarde durante el período posrevolucionario entre 1920-

1940, me refiero a la construcción de las *representaciones* de las *visiones de mundo dominantes* en el período de la colonia y a momento nodales de los procesos de autonomización del ámbito de la música en el siglo XIX mexicano.

El análisis del papel de las *expresiones y representaciones musicales* en la construcción de la *legitimidad* del grupo dirigente tendrá como referencia teórica la elaboración propuesta en la primera parte de esta tesis, la cual se ampliará, cuando sea necesario, con nociones y conceptos que definan la circunstancia específica de los procesos históricos que determinan primero, el Estado Independiente y más tarde en el siglo XX, la revolución mexicana, la formación del nuevo Estado y del régimen posrevolucionario.

La perspectiva de análisis teórico que se propone en esta tesis integra la dimensión objetiva o concreta de los fenómenos que definen los espacios, tiempos y circunstancias en que sucede los fenómenos y también integra la dimensión subjetiva de las *visiones de mundo* como *representaciones* que utilizan los grupos sociales en su vida cotidiana y en la reproducción del mundo social. Es en el cruce de ambas dimensiones, en su *largo* devenir y en el instante de su movimiento, desde donde se aborda la siguiente historia.

LAS REPRESENTACIONES DEL MUNDO COLONIAL

En el sentido de profundidad histórica de los procesos de *larga duración* es insoslayable remitirse a la “fundación” del territorio cultural y de producción de objetos de arte que ocurre paralelamente a la “fundación” del territorio geográfico, político y económico ahora llamado México, la cual se consume con la derrota de Tenochtitlán —la ciudad más importante de las culturas originarias en el Valle México— por los ejércitos invasores españoles en 1521, fecha emblemática del inicio de los procesos de imposición cultural por medio de la institucionalización tanto de nuevos medios de producción cultural como de la objetivación de nuevos significados en nuevas formas y contenidos.

La historia de México es un caso específico de los procesos de colonización ya que se caracteriza por los procesos de imposición de las culturas peninsulares⁶ a las culturas de

⁶ Por culturas peninsulares me refiero a las lenguas, tradiciones y distintas versiones de la religión cristiana que los vascos, castellanos, catalanes, gallegos, andaluces, entre otros, imprimirían, en distintas regiones, su legado cultural propio y trajeron consigo en su migración a América. Las culturas dominantes de la península son la portuguesa y la castellana, ésta última representada por la alianza de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón y que se impone, por medio de la fuerza, como hegemónica en ambos lados del Atlántico. Así, dos procesos de imposición cultural suceden al mismo tiempo en América y en España cada uno con su respectiva

los pueblos originarios mediante la destrucción física de sus templos y ciudades y también mediante el intento de erradicación de las prácticas de las culturas originarias de todos los ámbitos de la vida cotidiana, material y simbólica.

A las lenguas, vestidos, transportes, hábitos alimentarios, ceremonias religiosas, sistemas de gobierno, de justicia y de comercio y, más importante aún, al sistema de objetos simbólicos de las culturas originarias el poder colonial español les impone, o intenta imponer, por medio de la violencia física y simbólica, la cultura cristiana de la recién instituida “cultura española”.

Dicho proceso es descrito por el escritor cubano Alejo Carpentier como “la batalla por la imposición de los signos”, la cual no se libra de igual manera en todo el territorio del continente ya que ésta cobra mayor violencia precisamente en los territorios donde los pueblos y culturas originarias han alcanzado un desarrollo civilizatorio que es el caso del ahora llamado territorio mexicano:

El grado de riqueza, pujanza o poder de resistencia de las civilizaciones halladas por los conquistadores en el Nuevo Mundo, determinó siempre, de modo ambivalente, la mayor o menor actividad del invasor europeo en cuanto a la realización de obras de arquitectura y de adoctrinamiento musical. Cuando los pueblos por sojuzgar habían sido ya lo bastante fuertes, sabios o industrioses, para edificar Tenochtitlán o concebir la fortaleza de Ollantla, el albañil y el chantre cristiano entraban en acción, con la mayor diligencia apenas podía darse por cumplida la misión de los hombres de guerra. Terminada la lucha de los cuerpos, iniciábase la lucha de los signos. Sobre cada templo derruido, era necesario levantar una iglesia. Al fausto de los ídolos de buena talla, era preciso oponer las pompas mayores de la liturgia. Contra cantos y tradiciones que aún podían alentar un peligroso espíritu de rebeldía, se movilizaban las fuerzas espirituales de las leyendas áureas y de los antifonarios cristianos. En tierras prósperas y bravías, la Conquista perfila campanarios y hace cantar sus coros.⁷

No es el objetivo de esta investigación ahondar en la explicación de los procesos de imposición cultural o de transculturización,⁸ sin embargo, es necesario puntualizar que a partir de 1521 inician los procesos de erradicación o, en el mejor de los casos, de

dosis de violencia física y simbólica. Es en el último cuarto del siglo XX, cuando algunos pueblos y culturas de la península logran el reconocimiento de su autonomía cultural y política.

⁷ Carpentier, Alejo (1972). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica. p.17. (s.n).

⁸ La noción de transculturización se refiere en este texto, a las prácticas y objetos simbólicos resultantes de los procesos de imposición de una cultura sobre las culturas originarias de los grupos sociales asentados en un territorio. La imposición no siempre va acompañada de la fuerza de los ejércitos, ni tampoco es necesariamente violenta como sucedió en el proceso de colonización en lo que hoy es México. Se entiende en este texto que dichos procesos generalmente dan como resultado nuevas formas de conocimiento y nuevos objetos simbólicos que combinan elementos de la cultura impuesta y de la cultura originaria.

sustitución⁹ de las *expresiones musicales* de los pueblos originarios por aquellas europeas y que éstas últimas participan de manera contundente en los procesos de imposición y de construcción de las nuevas *visiones de mundo*.

Durante dichos procesos el poder colonial impone no solamente el lenguaje y las formas musicales de la tradición musical española sino también las prácticas y las *representaciones musicales* a los integrantes de los pueblos originarios. Tanto el nuevo lenguaje musical como las formas y prácticas en que es objetivado, construyen el ámbito sonoro del mundo social colonial lo cual implica, dada la articulación de las *expresiones musicales* en los espacios sociales y la presencia constante de los mecanismos de vigilancia y control del poder colonial, la afirmación de la imposición de nuevas *representaciones musicales* las cuales, a su vez, afirman las *visiones de mundo* que sostienen ideológicamente la colonización.

Así, las *representaciones musicales* cumplen la función social de articular discursivamente el mundo sonoro musical en los diferentes espacios sociales.

Más allá de su función evangelizadora, para la cual resultaron igualmente valiosas las aportaciones de la arquitectura, la pintura, la escultura y el teatro, es necesario hacer notar que la música religiosa formaba parte de un gran espectáculo exterior: la gran manifestación de la fe proponía al súbdito colonial modelos de actitud, comportamiento y adoración. La más pura música de un *magnificat* o un *motete* constituía un espectáculo que representaba la alegoría de un destino eterno más allá de la vida.

Evocaba realidades invisibles pero siempre presentes en el universo colonial. La música religiosa usó el canto llano o el contrapunto no sólo como una convención o una exigencia estilística: su valor simbólico iba siempre más allá de la aplicación práctica de las reglas del arte. La polifonía es generadora de espacio y tiempo en el sentido occidental y sus prácticas sustituía el espacio y el tiempo indígena formados por unidades iguales y repetitivas; desterraba la monotonía del eterno retorno y el “no desarrollo” de la percepción musical indígena. Cambiaba el ciclo de los tiempos y mitologías recurrentes por un movimiento que en la música europea constantemente parece avanzar y transformarse.¹⁰

Como explica Moreno Rivas, las *expresiones musicales* en su articulación en diferentes espacios sociales participan en la transformación del ámbito sonoro, así como también en la transformación de la percepción de la vida cotidiana en la relación espacio y

⁹ Lourdes Turrent (1993). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

¹⁰ Moreno Rivas, Yolanda (1994). *La composición en México en el siglo XX*. México: CONACULTA. Lectura mexicanas. pp. 20-21.

tiempo, adentro y afuera, y del aquí y del ahora. Cabe resaltar la valoración afirmativa de la transformación sonora que hace la autora mediante la comparación entre los sentidos de las culturas indígenas y los sentidos de las culturas europeas, valoración que parece ser la expresión de una tendencia de interpretación histórica que menciona los elementos de subordinación para luego no ahondar en el análisis de las relaciones entre éstos y los procesos de transculturación artística y simbólica.

Las *visiones de mundo* que sostienen los poderes coloniales son precisamente aquellas de las múltiples formas en que se “revelan” las autoridades tanto humanas como metafísico-religiosas, “revelaciones” que tienen como fin reproducir las relaciones de dominio y hacer patente la subordinación de los pueblos originarios con respecto a las autoridades celestiales y de la Corona Española e igualmente a sus respectivos y jerarquizados representantes en la tierra.

La subordinación político-religiosa determina la construcción no solamente de las condiciones objetivas y concretas de las relaciones sociales sino también participa en la construcción de la subjetividad de los individuos.

Desde otra concepción histórica, Carlos Monsivaís explica de manera amplia los procesos de imposición y transculturación y sus diferentes expresiones en las diversas prácticas cotidianas que ocurren durante el *tiempo largo* del poder colonial:

Durante los tres siglos virreinales, la religión y el gobierno español son los ejes de la vida cotidiana. La religión es la única (y omnipresente) explicación de la realidad: de allí venimos, esto nos constituye, la fe y la obediencia, el perdón y la gracia. El Rey es la presencia intangible, la fuente de todos los dones cuya lejanía acrecienta la insignificancia de los súbditos y la (relativa) grandeza de sus enviados directos. Y la Iglesia y el Estado español se manifiestan (se revelan) a través de las grandes festividades que la plebe convierte en sucesos de su intimidad: el Nacimiento del niño Dios, la Crucifixión del Hijo Bienamado, la llegada del nuevo Virrey, la quema de los incrédulos, el paso de las imágenes, las procesiones que enaltecen al copiosísimo santoral. A la vera de estos ritos de iniciación, los cohetes esparcidos, las pompas que enceguecen a multitudes harapientas, el respeto debido a las majestades de este y del otro mundo.

Santos y milagros; odores y encomenderos, conquista y catequización. A lo largo de trescientos años, la religión vertebró la comprensión y el ejercicio del mundo: el vasallaje es también una extensión de las creencias, estos dominios que son de la Creación pertenecen por lo mismo a Dios Nuestro Señor, sólo a Él, que en su turno los ha delegado a la Corona de España.

[...] Las fiestas del Espíritu son las pruebas de la inexistencia civil: las ceremonias de entronización del mando, La Semana Santa, al Natividad, el corazón contrito y humillado, el júbilo programado y genuino.

En su recreación de las prácticas de la cotidianeidad de la vida colonial, Carlos Monsiváis muestra cómo las *visiones de mundo* del grupo dominante se articulan en los espacios sociales por la mediación de las ceremonias religiosas, los distintos tipos de fiestas y espectáculos y los objetos simbólicos y cómo dicha articulación asegura la reproducción de las relaciones de dominio.

[...] ¿Cómo, si no por el lujo y la organización profana, se intimida y persuade? El espectáculo es casi todo, y lo que no cubre no se registra, el trabajo exhaustivo, la carencia de derechos elementales, el modo en que se va fraguando, desde la esclavitud el simulacro de los goces en libertad. Las festividades profanas participan también de una aguda dosis teatral [...]. Las variantes son numerosas. Y la constante es la exorcización del tedio de una minoría hispánica, el fastidio de los criollos y la resignación de una mayoría indígena y mestiza alejada de cualquier iniciativa, confinada a la asechanza de las diversiones que va copiando y enriqueciendo. Deportes y espectáculo. Mascaradas y corridas de toros. Peleas de gallos. Y a un costado de tales dichas, multitudes no contempladas ni atendidas que hurtan y reelaboran algo del impulso de una sociedad excluyente, convierten a vírgenes y santos en sus interlocutores fundamentales, y se divierten con el recuerdo del pasado indígena y la traducción precaria de lo que ocurre en la esfera de los dominadores.¹¹

Desde la perspectiva analítica utilizada en este trabajo la imposición cultural a los pueblos americanos es entendida también como un proceso de transculturación en el cual los grupos originarios no son anulados completamente ya que con capaces de entablar luchas por la permanencia y afirmación de sus culturas, al mismo tiempo que construyen resignificaciones de las *visiones de mundo* dominantes así como nuevas objetivaciones y *representaciones* simbólicas.

La importancia de dichos procesos es fundamental para la comprensión de la historia del siglo XX mexicano ya que esas mismas luchas, siguiendo a Walter Benjamin,¹² aunque permanecen, desde entonces hasta nuestros días, aparentemente silenciadas, afloran incesantemente en *expresiones* o *representaciones* simbólicas al igual que en definiciones y acciones políticas, expresan la multiplicidad de aspectos del problema original que

¹¹ Monsiváis, Carlos (1983). "Reír Llorando. (Notas sobre la Cultura Popular Urbana)" en Ladrón de Guevara, Moisés (coordinador). *Política cultural del Estado mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública. p.19.

¹² Benjamin, Walter. (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias.

constituyó la imposición cultural colonial en la génesis de la cultura de la moderna nación mexicana.

En este sentido, y como se explicó en la primera parte de este trabajo, las *representaciones musicales* son construidas por los grupos sociales a partir de una mayor o menor *autonomía relativa* o *dependencia relativa*¹³ con las *visiones de mundo* hegemónicas. Es entonces fundamental analizar los elementos básicos que las constituyen ya que son la mediación para que las *expresiones musicales* logren una articulación en los espacios sociales.

Un elemento esencial que participa en la construcción de las *representaciones* de las *visiones de mundo* bajo la circunstancias del dominio colonial es la doble negación de los pueblos originarios como seres humanos y como grupos sociales portadores de cultura e historicidad, de construcciones sociales, económicas o de gobierno e igualmente y de manera profunda, como creadores y portadores tanto de objetos como de *representaciones* simbólicas.

La doble negación colonial de los pueblos originarios como seres humanos y como grupos sociales creadores de sus propios objetos simbólicos justifica la esclavitud, la explotación y la masacre pero también sustenta la “necesidad” de la imposición de los objetos simbólicos y de las *representaciones* de las *visiones de mundo* coloniales a aquellos que por sí mismos no pueden ni *expresarse* ni *representarse*.

Otro elemento esencial, consustancial a la negación, es la definición dominante de los pueblos originarios por el conjunto de sus características culturales, históricas, sociales en la síntesis de la *representación* de la *etnicidad*.

El poder colonial *inventa*¹⁴ la representación de lo étnico como el conjunto o suma de una serie de características culturales, históricas, sociales, religiosas y simbólicas para denotar la “esencia” de los pueblos originarios que, finalmente, consiste en la “naturalización” de lo cultural, es decir, en la reintegración de los pueblos al ámbito de lo natural mediante la *representación* de lo cultural como natural, es decir, como “esencia”.

¹³ Las nociones de *autonomía relativa* y *dependencia relativa* mencionadas en la primera parte de este trabajo han sido trabajadas ampliamente por Pierre Bourdieu (1997) en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.

¹⁴ El sentido de *invención* está tomado de la elaboración de O’Gorman, Edmundo (1958). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.

La nueva diferencia es articulada por el poder dominante en los ámbitos sociales, culturales y económicos como *diferencia étnica*. Cabe apuntar que la representación de lo *étnico* por el poder colonial dominante sustenta y justifica las *representaciones hegemónicas* del período colonial, y será, en las etapas históricas de los siglos XIX y XX uno de los *objetos en juego* que construya los *campos* del poder, de la educación y del arte tanto en México como se verá a lo largo de la segunda parte de este trabajo.

La negación de los pueblos originarios como portadores y creadores de cultura a través de la afirmación de su etnicidad con sentidos negativos, es reproducida en las relaciones de producción y en las relaciones sociales y mantenida por el ejercicio permanente de la violencia real y simbólica por medio de la articulación de las *representaciones* de las *visiones de mundo coloniales* en los espacios sociales. La *representación* colonial de la negación de los pueblos originarios como seres humanos — que también incluye a los pueblos de la emigración africana forzada— no está libre de múltiples contradicciones, siendo la más significativa el hecho concreto del mestizaje que lejos de aminorar la *diferenciación étnica* construye los espacios sociales diferenciados y la *negación étnica diferenciada*.

En otras palabras, durante el largo período de la vida colonial en México, el grupo dominante logra producir y articular en los diferentes espacios sociales la aceptación subjetiva de discursos y representaciones, incluidas las *representaciones musicales*, que son portadoras emblemáticas de la naturaleza “esencial” de la *diferenciación étnica* y que juega un papel determinante en el establecimiento de las relaciones de dominio y por tanto de la *diferenciación social* en el mundo social.

La *diferenciación étnica* es un elemento que participa en los procesos de dominación ya que simultáneamente es construida y construye las circunstancias concretas de la vida cotidiana caracterizadas por la *diferenciación económica y social*.

Así, las *representaciones* de *diferenciación étnica* se imbrican con las circunstancias de la *diferenciación* educativa, cultural y simbólica combinación que constituye una homologación de la *diferenciación socioeconómica* con la *diferenciación étnica*.

Las *representaciones* de la *diferencia étnica* no solamente son construcciones con sentidos negativos que definen a los pueblos originarios, y a los pueblos de la migración forzada de los pueblos del África, sino también son construcciones con un sentido

afirmativo de la *etnicidad dominante*, o lo que es lo mismo, de la etnicidad española, y en menor jerarquía de la etnicidad criolla, representación cuya articulación social opera en el mismo sentido que aquella con sentidos negativos ya que “naturaliza la combinación de los diferentes fenotipos, lo visible de las características de los individuos que forman los grupos, con sus características culturales, sociales, económicas y simbólicas.

La *representación* de la *etnicidad dominante*, la del grupo de los españoles, no permanece en la *posición dominante* en el continente europeo a lo largo de los tres siglos de dominación, por el contrario, va paulatinamente perdiendo vigencia y eficacia simbólica ante los embates del poder capitalista —económico, militar y simbólico— de otras naciones.

En este sentido las *representaciones* de la *etnicidad* del grupo de los españoles son, en el continente americano y al combinarse con el dominio político, económico, social y simbólico *representaciones dominantes* en las relaciones sociales con los demás grupos; de manera contrastante, en las relaciones sociales con los grupos del poder político, religioso, económico y simbólico de España y Europa los españoles americanos, los criollos, constituyen un grupo dependiente y subordinado, por lo tanto *dominado*.

Pero también en Europa se libran *luchas* por la hegemonía de las *representaciones*, las que define el historiador mexicano Edmundo O’Gorman¹⁵ como las *luchas* entre el quietismo medieval de la contrarreforma católica española de Felipe II, política, económica y religiosa; frente a la movilidad reformada de Isabel I de Inglaterra, que anuncia la sociedad burguesas y la consolidación del capitalismo como sistema hegemónico.

El destino del mundo colonial americano —así como del resto del mundo occidental— se explica por esas batallas que no sólo se libran entre los ejércitos de España e Inglaterra sino también en las relaciones sociales y en el desarrollo de los medios de producción, impulsadas e impuestas por el grupo social de los burgueses, que tiene lugar tanto en Europa como en América y en el desarrollo de las *visiones de mundo* que esas relaciones generan.

En síntesis, la noción de la representación de la *diferencia étnica* se refiere a la combinación de las condiciones materiales y económicas, educativas y culturales así como de juicios éticos y estéticos, con las características fenotípicas, combinación entendida

¹⁵ O’Gorman, Edmundo (1977). *México. El trauma de su historia*. México: UNAM.

como natural a sus portadores y que construye no solamente la subjetividad de éstos, ya sea con sentido afirmativo o negativo, sino también las múltiples acciones de su praxis social —como las formas de mirarse a uno mismo y a la otredad—, las maneras de portar el cuerpo, las expresiones del lenguaje, el comportamiento moral entre otras, y, sobre todo, la creencia reiterada del “fundamento natural”, por tanto divino e irrefutable, de su verdad.

Las representaciones de la *diferenciación étnica*, tanto en América como en Europa, construyen, simbolizan y permiten la reproducción de las relaciones de dominio y marcan y ordenan la vida cotidiana colonial dentro de los territorios ocupados. La *representación* de la *diferencia étnica* define la particularidad de la dominación colonial española-europea en el continente americano al integrar en una *representación* de afirmación negativa la subordinación a las representaciones del poder político-religioso, la subordinación económica, política y cultural y la negación de la condición humana creativa que posibilita la objetivación de representaciones propias.

La *representación* de la *diferenciación étnica* se expresa también en las prácticas musicales las cuales, al tener una correspondencia con la *diferenciación* social, también son diferenciadas en tanto reproducen las relaciones de dominio y el núcleo cultural de las *visiones de mundo* que construye las objetivaciones simbólicas como la subjetividad de los grupos sociales de los territorios bajo el dominio colonial de los españoles.

LOS ESCENARIOS DEL MÉXICO INDEPENDIENTE DEL SIGLO XIX

A lo largo del siglo XIX, en los procesos de la *lucha* por la independencia del dominio de la corona española así como en los de la construcción de la República y de la nación mexicana, los grupos dominantes de poder¹⁶ se reconocen como expresión de las *visiones de mundo* de la tradición cultural occidental en los ámbitos donde ésta se construye, desde la historia, la política, la religión y la creación simbólica.

La misma lucha por la independencia política es una lucha que dichos grupos pueden concebir y llevar a cabo a partir de la articulación de los principios filosóficos y políticos

¹⁶ En los siguientes textos, clásicos en la historiografía mexicana del siglo XIX, los autores describen las fuentes filosóficas en las cuales los distintos grupos dominantes fundamentan su pensamiento político: Villoro, Luis (2002). *El proceso ideológico de la revolución de independencia*. México: CONACULTA. Reyes Heróles, Jesús (1994). *El liberalismo mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica. O’Gorman, Edmundo (1977). *México. El trauma de su historia*. México: UNAM.

del pensamiento ilustrado del siglo XVIII con las transformaciones de la realidad objetiva que desatan la consolidación de la independencia de las trece colonias en Norteamérica, la revolución industrial y la revolución francesa de 1789.

En realidad, los grupos dirigentes de las naciones americanas se convierten en tales precisamente por los movimientos independentistas que encabezan ya que los entienden y significan como una necesidad histórica en la circunstancia de la cultura occidental de su contemporaneidad, tanto para su sobrevivencia como grupos dominantes política y económicamente como para su inevitable incorporación a la hegemonía occidental fuera de la cual no pueden concebir su existencia.

Durante el siglo XIX mexicano, los grupos dominantes construyen *expresiones* políticas de acuerdo con sus *intereses* y particulares interpretaciones de las *visiones de mundo* de la cultura occidental que tienen como fin primordial lograr la dirigencia y conducción de la sociedad. La historiografía tradicional ha recuperado su auto-denominación grupal como “conservadores” y “liberales”, siendo los primeros más cercanos a las tendencias conservadoras de los grupos defensores de la Restauración y los segundos más cercanos a las tendencias liberales y jacobinas.

Sus *luchas* son también la expresión de las *luchas* entre las mencionadas tendencias en toda Europa durante el siglo XIX. La redefinición de la cultura occidental de la modernidad política, social y artística —que se entienden como los procesos de integración al desarrollo económico del capitalismo para dejar atrás la organización económica feudal de la sociedad— se explica por las *luchas* que los grupos sociales entablan paralelamente en Europa y en América.

Así, la historia del siglo XIX mexicano se puede comprender como la *lucha* entre dos *posiciones* claramente distinguibles por la versión legítima de las *visiones de mundo*: mientras los conservadores luchan por la re-instauración del Imperio y del orden social “natural” —en los intentos fallidos personificados por Agustín de Iturbide, Santa Ana y Maximiliano de Habsburgo — los grupos liberales, bajo el emblemático liderazgo de Benito Juárez, luchan por la secularización de la vida social y del Estado por medio de la promulgación de las Leyes de Reforma, el rechazo a la invasión norteamericana y francesa y por la consolidación de la República y el desarrollo de sus instituciones.

En estas circunstancias, la representación —y su respectiva praxis— de la *diferenciación étnica* es articulada en los discursos y en la vida de los grupos sociales en *lucha* bajo circunstancias históricas diferentes a las coloniales. Si bien es cierto que los grupos sociales mayoritarios de campesinos, trabajadores, mineros, artesanos no pueden articular posiciones políticas que defiendan sus intereses y los aglutinen como *posición* en la *lucha* política y por tanto en el plano político permanecen inermes y subordinados, también es cierto que paulatinamente, y debido a los procesos de secularización, en alguna medida se apropian de medios de producción cultural para la creación de objetos y representaciones simbólicas propias.

En las *luchas* por la apropiación de las *visiones de mundo* que den sentido a sus prácticas cotidianas los grupos dominados lograr objetivar *expresiones y representaciones musicales* que en su articulación con los espacios sociales de reproducción de la vida cotidiana son *diferenciadas y diferenciables* y que, a posteriori, serán nombradas por los historiadores como las *expresiones* de la cultura y el arte de la tradición popular.¹⁷

El último cuarto del siglo XIX mexicano, toda vez que las *posiciones* restauradoras son derrotadas, Porfirio Díaz, general de los ejércitos liberales, en el año de 1877 es electo para la Presidencia de la República, cargo donde permaneció, vía elecciones, hasta el año de 1910.

Este tiempo es el *tiempo largo* de la larga presidencia “democrática”. El propio Porfirio Díaz construye —con la ayuda del grupo dominante que lo sostiene y que a la vez sostiene la dirección política y cultural de la sociedad mexicana— las *representaciones dominantes* que aún hoy, a más de cien años de su elaboración, ejercen una influencia en las historiografía de ese periodo de la vida en México.

En 1989 los historiadores Hector Aguilar Camín y Lorenzo Meyer describieron el ámbito político y económico del país y establecen los intereses, acciones y logros de la clase dirigente como logros de la nación para sí misma:

Pero el país había cambiado: Lo habían visitado en los últimos decenios más novedades de las que podía asimilar sin temblores una sociedad como

¹⁷ Monsivaís, *Ibid.* p. 22. En el mismo trabajo el autor reconoce que la cultura popular urbana ha sido “muy mal documentada” y que “es preciso construir atmósferas, hacer explícitas las reglas del juego de una mentalidad que en primera instancia, delatan crónicas, novelas, artículos.” En cuanto a la música popular, continúa siendo objeto poco atendido en el campo de la investigación histórica y también en los análisis históricos y sociológicos.

la mexicana de principios de siglo. Hija contrahecha del proyecto liberal, esa sociedad había sido soñada cincuenta años antes, republicana, democrática, igualitaria, racional, industrial, abierta a la innovación y al progreso. Era entregada cincuenta años después oligárquica, caciquil y autoritaria, lenta, pero cada vez menos comunicada, cerrada sobre sí misma, pero cada vez más sacudida por las innovaciones y el campo productivo, eficientemente cosida por sus tradiciones coloniales. Era todavía como a la hora de su independencia, cien años antes, una sociedad católica, ranchera e indígena, cruzada por fueros y privilegios corporativos, con una industria nacional encapsulada en las eficiencias productivas de los textiles y los reales mineros, y un comercio que empezaba a romper la inercia regional de los mercados. El federalismo había tomado la forma operativa del cacicazgo; la democracia, el rostro de la dictadura; la igualdad el rumbo de la inmovilidad social; el progreso, la forma del ferrocarril y la inversión extranjera; la industriosisidad, la forma de la especulación, la apropiación de bienes que agrandaron caudales sin capitalizar al país.

Pero había cambiado. Y sus novedades fueron permanentes. México vivió en los treinta años previos a la revolución de 1910 una redefinición productiva que consolidó su frontera norte —vecindad decisiva con la expansión norteamericana— y definió su incorporación al mercado mundial.¹⁸

Más adelante los autores agregan:

[...] cifras del progreso porfiriano. Conviene subrayarlas para recordar que la revolución que Madero liberó no fue hija de la miseria y el estancamiento sino de los desarreglos que trajeron el auge y el cambio:

La inversión extranjera desarrolló ciudades y fundó emporios productivos, pero provocó inflación que afectó el salario real de obreros y clases medias.

La vinculación con el mercado norteamericano abrió fuentes de trabajo y aumento las exportaciones (seis veces entre 1880 y 1910) pero hizo al país vulnerables a los vaivenes de la economía estadounidense cuya recesión de 1907, por ejemplo, implicó la repatriación de miles de trabajadores mexicanos despedidos de las fábricas y las minas del otro lado.

El auge minero creó ciudades y pago altos salarios, pero alteró regiones enteras, creó poblaciones flotantes, inestables, levantiscas y sembró, con la administración laboral mexicana, un nacionalismo explosivo.

El ferrocarril acortó distancias, abarató fletes y unificó mercados, pero disparó los precios de tierras ociosas facilitando su propio despojo y segregó, al no tocarlos, centros tradicionales de producción y comercio, así como a las oligarquías, que se beneficiaban de ellas.

La modernización agrícola consolidó un sector extraordinariamente dinámico, pero colaboró a la destrucción de la economía campesina, usurpó derechos de pueblos y comunidades rurales y lanzó a sus habitantes a la intemperie del mercado, el hambre, el peonaje y la emigración.

¹⁸ Aguilar Camín, Hector y Meyer, Lorenzo (1989). *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena, p. 11. (s.n.).

Al celebrar el año de 1910 las fiestas del centenario de su independencia. El país vivía una mezcla de rupturas y novedades que habrían de precipitarlo durante los años siguientes en la vorágine de la guerra civil.¹⁹

El análisis histórico se centra en la figuras de poder, dirigentes o caudillos, y meramente soslaya la existencia, intereses y *luchas* históricas de los otros grupos sociales que integran el mundo social en México, depositando de igual manera el “mérito” de los procesos de modernización, desarrollo económico y progreso en la figura del presidente Díaz, y da poca importancia al significado de la transformación mundial de la economía bajo el capitalismo que, para finales del siglo XIX ocupaba, en el planeta entero, la *posición* hegemónica.

Hay que recalcar una vez más que las *representaciones dominantes* son construidas por el grupo dominante de poder²⁰ y que éstas son elementos que le posibilitan, entre otras prácticas, la dirección política, económica y simbólica de la sociedad ya que no solamente las difunde en los espacios sociales, sino que también las convierte en la “voz” de todos los grupos sociales al darles el toque de “naturaleza histórica”.

Ello se puede apreciar en la sintética descripción del régimen porfirista realizada por el poeta Enrique González Martínez en su autobiografía *La apacible locura*, que muestra precisamente las *representaciones dominantes* de la *visión de mundo*, la subjetividad construida y difundida en el mundo social por el grupo *dominante*. Recuerda el poeta:

Mis pinitos de funcionario político *malgré moi*, en Sinaloa, se limitaban a ser justiciero según mi leal saber y entender, guardar el orden establecido y sostener con suave energía el principio de autoridad. Esto durante el gobierno porfirista, tenía una especial connotación. Guardar el orden era aplicar con todo su rigor el apotegma presidencial de “no alborotar la caballada”, es decir, mantener en un plano de ocultación, necesaria a los fines de la dictadura, todas las inquietudes de índole social, todos los anhelos de reformas políticas, todas las apremiantes exigencias que en forma vaga, pero perceptible a la mirada de los más perspicaces, anunciaban una demanda popular a plazo próximo. En el principio de autoridad se cimentaba “la paz”, la paz como fin último y no como medio encaminado al mejoramiento nacional. No era menos sofisticado el lema de “poca política y mucha administración”, pues al condenar las actividades políticas, las más altas que un ciudadano puede ejercer, se caía en el error de considerarlas incompatibles y aun en pugna con una sabia administración, y se incurría en una falacia, la de confundir la política

¹⁹ *Ibid.* p. 13.

²⁰ Gramsci, Antonio. (1997). *Loc. cit.*. Véase también Texier, Jacques. (1985). *Gramsci, teórico de las superestructuras*: México: Ediciones de Cultura Popular.

sana con la politiquería disolvente e infecunda, la autoridad protectora y justiciera con la represión punible del pensamiento y la acción.²¹

Y más adelante continúa:

Los que no vivieron aquellos años no pueden formarse un concepto claro de nuestro desconcierto de espíritu ante el cambio inesperado que iba a acabar con toda una época de la vida nacional [...]. En la atmósfera soñolienta de un conformismo general, sonaban de cuando en cuando voces de rebeldía acalladas con represiones que la prensa asalariada cuidaba en ocultar. Tal o cual atentado personal, la desaparición pasajera de un político imprudente o de un periodista audaz, soborno de los débiles o el destierro decorosamente disimulado de quienes, por su actitud independiente, era forzoso eliminar de la administración, que daban medio ocultos entre el bisbiseo de los corrillos, donde nadie se atrevía a censurar abiertamente a la autoridad intocable.

[...] Los más intransigentes pensaban que para remediara aquellos males no había otro recurso que esperar, adoptando un falso criterio evolutivo y creyendo que todo esfuerzo reformador habría de romper el “orden” tan celosamente guardado o fracasar frente a la incontrastable firmeza del régimen.

[...] De éste se decía a voz en cuello mucho bien, y en voz baja mucho mal, y entre abiertas alabanzas y medrosas y encubiertas censuras, se terminaba por convenir en que el país no merecía mejor gobierno, y que todo habría de sacrificarse en aras de la paz cuyos frutos espléndidos estaban a la vista.²²

La caracterización de González Martínez sobre el grupo dirigente, el cual se sostiene a sí mismo al mantener a Porfirio Díaz como figura emblemática de poder, del Estado y del gobierno, da elementos para la comprensión de las *representaciones dominantes* y de la praxis del poder que son tan fuertemente incorporadas por los grupos dominantes que el escrito parece aludir a la circunstancia contemporánea del siglo XXI en México.

Por otro lado, los científicos por boca de uno de los más conspicuos miembros del partido y aferrados al continuismo como si la muerte no pudiera abatirse nunca sobre la frente del caudillo, hacían profesión de fe y perseverancia en su sistema y juraban fidelidad al régimen “hasta la ignominia”.²³

Eran ellos, en términos generales, cultos a la europea, especializados muchos del grupo en sendas ramas del saber, duchos en una larga serie de maniobras útiles a la estabilidad del gobierno y, sobre todo, al mantenimiento de su propia influencia económica, social y administrativa.

²¹ González Martínez, Enrique (1985). *Misterio de una vocación. La apacible locura*. México: Colecciones Eosa, p.27

²² *Ibid.* p.29

²³ *Ibid.* p.30

Lejos de limpiar la administración del lastre y de las impurezas de un poder conquistado por la fuerza y lleno de los resabios que le dejaran largos años de contiendas civiles; lejos de dar al régimen lo que de su cultura podía esperarse, es decir, comprensión de los problemas mexicanos e implantación evolutiva de formas democráticas que fueran calmando, siquiera lentamente, la inconformidad subterránea, dieron prueba de una testarudez mental, que no es concebible en hombres de su tipo sino cuando se gobierna olvidando anhelos de justicia y ansias de libertad. Estimularon de clases superiores dirigentes sin contacto con lo genuinamente popular, y formaron una pseudo aristocracia burguesa que ejercía poderes oligárquicos en marcha de “carro completo” y que arrollaba los obstáculos de una medrosa y mal organizada oposición. Despreciaron al indio, con la inconfesada tristeza de la conquista no hubiera acabado con él.²⁴

Finalmente, González Martínez, al igual que los historiadores Hector Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, resalta las aportaciones de Díaz a la modernización del país en términos del desarrollo industrial, del avance en las vías de comunicación y de la pacificación del país, etc., medidas promovidas, aplaudidas y *legitimadas* por los gobiernos de las naciones del capitalismo dominante.

A cambio de estas cosas nada halagadoras para el gobierno porfirista y para la nación que la toleraba sin protesta, había otras que compensaban a medias la falta de libertad política y la inercia de los espíritus independientes. Estas compensaciones eran: la tranquilidad del país, el orden disciplinario que prevenía todo intento de agitación; el buen parecer en todos los actos y ceremonias oficiales, lo cual merecía las alabanzas de los extranjeros y mantenía a considerable altura el decoro nacional; la cuidadosa administración de las rentas públicas, manejadas con criterio menos económico que bancario, pero con superávit, anual que iba en aumento y contratada con nuestra legendaria bancarrota; y, por añadidura obras públicas, seguridad en los caminos, construcción de vías férreas y prestigio en el exterior.²⁵

Para redondear la comprensión de la *visiones de mundo* que construía el grupo dominante liderado por Porfirio Díaz, no existe mejor ejemplo que la propia palabra de Díaz. Algunos fragmentos de la relevante entrevista²⁶ que le hiciera el periodista Creelman en 1908 al Presidente mexicano muestran los elementos principales de dichas *visiones*.

²⁴ *Ibid.* p.31

²⁵ *Ibid.* p.34

²⁶ Contreras, Mario y Tamayo Jesús (compiladores) (1975). *México en el siglo XX. 1900-1913; Textos y documentos*. Tomo I, México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. pp. 259-268.

En primer término, la imagen que se tiene del mandatario en el extranjero o, por lo menos, la construida desde los Estados Unidos, y que aparece en la voz del propio Creelman:

No hay en el mundo una figura más romántica y marcial, ni que despierte tanto interés entre los amigos y los enemigos de la democracia, como la del soldado estadista cuyas aventuras cuando joven, superadas a las descritas por Dumas en sus obras, y cuya energía en el gobierno ha convertido al pueblo mexicano de revoltoso, ignorante, paupérrimo y supersticioso, oprimido durante varios siglos por la codicia y la crueldad españolas, en una nación fuerte, pacífica, laboriosa, progresista y que cumple con sus compromisos.²⁷

En segundo lugar, la interpretación del presidente acerca de las limitaciones de las teorías de la ciencia política para la construcción de la democracia y para el ejercicio del poder en las circunstancias políticas particulares de México que cuestionan su universalidad

“Aquí, en México, las condiciones han sido muy diferentes. Yo recibí el mando de un ejército victorioso, en época en que el pueblo se hallaba dividido y sin preparación para el ejercicio de los principios de un Gobierno democrático. Confiar a las masas toda la responsabilidad del Gobierno, hubiera traído consecuencias desastrosas, que hubiera producido el descrédito de la causa del Gobierno libre.”

Generalmente se sostiene que en un país que carece de clase media no son posibles las instituciones democráticas —dije yo. El presidente Díaz volvióse con ligereza, y mirándome fijamente me contesto.

“Es cierto. México tiene hoy clase media, lo que no tenía antes. La clase media es, tanto aquí como en cualquier otra parte, el elemento activo de la sociedad. Los ricos están siempre harto preocupados con su dinero y dignidades para trabajar por el bienestar general, y sus hijos ponen muy poco de su parte para mejorar su educación y su carácter, y los pobres son ordinariamente demasiado ignorantes para confiarles el poder. En otros tiempos no había clase medias en México, porque todos consagraban sus energías y sus talentos a la política y a la guerra. La tiranía española y el mal Gobierno habían desorganizado la sociedad; las actividades productivas de la Nación se abandonaban en continuas luchas, reinaba la confusión, no había seguridades para la vida ni para la propiedad. Bajo tales auspicios ¿cómo podía surgir una clase media?”

En tercer instancia resalta la construcción del presidente Díaz sobre los pueblos originarios en la cual reitera su “naturaleza” incapaz para la creación de ideas y representaciones propias, elemento de las *visiones de mundo* del grupo dominante herencia,

²⁷ *Ibid.*, p. 260.

como el mismo presidente Díaz lo señala, del mundo colonial y que él mismo reproduce en el siglo XX:

“Los indios, que constituyen más de la mitad de nuestra población, se preocupan muy poco por la política. *Estos acostumbrados a dejarse dirigir por los que tienen en las manos las riendas del poder, en lugar de pensar por sí solos.* Esta tendencia la heredaron de los españoles, quienes les enseñaron a abstenerse de tomar parte en los asuntos públicos y a confiar en el Gobierno como su mejor guía. Sin embargo, creo firmemente que los principios de la democracia se han extendido y seguirán extendiéndose en México.

Otro elemento de las *visiones de mundo* del grupo dominante muestra cómo la guerra preventiva es conveniente para evitar las guerras y cómo la crueldad, la muerte y la represión son justificables.

“[...] Recuérdese usted que éstas eran órdenes militares: fuimos severos y en ocasiones hasta la crueldad; pero esa severidad era necesaria en aquellos tiempos para la existencia y progreso de la nación. *Si hubo crueldad, los resultados la han justificado.*”

“Para evitar el derramamiento de torrentes de sangre, fue necesario derramarla un poco. La paz era necesario, aún una paz forzosa, para que la nación tuviera tiempo de pensar y para trabajar. La educación y la industria han terminado la tarea comenzada por el ejército [...]”

Por último, el presidente Díaz combina él mismo los elementos primordiales que constituyen las *visiones de mundo* que le permiten, junto con el grupo dominante y la fuerza represiva del Estado, dirigir la política, la economía y la cultura de la sociedad mexicana. La combinación de elementos discursivos es notoriamente semejante a las justificaciones del ejercicio del poder colonial con la única diferencia de la inclusión de nociones como paz, desarrollo, democracia y gobierno libre las cuales, al no tener representación política por parte de los grupos sociales, no pueden ser puestas en *juego* por ellos mismos:

“Cree usted que la mayoría india de la población de México, sea capaz de un alto desarrollo intelectual?”

“Lo creo, porque los indios, con excepción de los yaquis, y algunos mayas, son sumisos, agradecidos e inteligentes. Tienen tradiciones de una antigua civilización propia, y muchos de ellos figuran entre los abogados, ingenieros, médicos, militares y otras profesiones.”

“Creía en los principios democráticos como creo todavía, aunque las condiciones han exigido la adopción de medidas fuertes para conservar la paz y el desarrollo que deben preceder al Gobierno libre.”²⁸

²⁸ Contreras Mario y Tamayo Jesús. *Ibid.* p. 259-268. (s. n).

Así, en el conjunto de *representaciones* que forman las *visiones de mundo* de la clase dirigente del último cuarto del siglo XIX se puede observar las categorías dominantes que juegan como elementos fundantes de la cultura de la nación desde su incorporación forzada a la cultura occidental, y que Porfirio Díaz expresa con decisión y soltura, ya que constituyen tanto la justificación de su personal ejercicio del poder – y la imposición junto con el grupo dominante de la conducción de la sociedad– como la estructura de su subjetividad de la clase dominante.

De este modo, dichas *representaciones* están integradas por pares opuestos que se implican mutuamente y de manera “natural”: la paz implica derramamiento de sangre; los indios —que constituyen la mitad de la población— se ocupan poco de la política, sin embargo, la democracia sigue creciendo en México; el progreso implica sacrificios; la teoría política es útil hasta que se topa con la realidad; los individuos y la masa, aunque ya preparados para la democracia, necesitan esperar el tiempo del México desarrollado para ejercer sus derechos políticos.

Existen en estas *representaciones* los signos, señales y significados que guían la praxis del grupo dominante y que, al ser articulados en los espacios sociales cumplen, simultáneamente, con la función de organizar y jerarquizar los espacios y los grupos sociales para la reproducción cotidiana de la realidad social y de las “verdades” *legítimas* y *legitimadas*.

Así, en el siglo XIX, para los grupos dominantes, europeos y americanos, ya sean aquellos de adoptan las *representaciones* de la transformación modernizadora o de transformación conservadora,²⁹ la representación de la *diferenciación étnica* continúa siendo utilizada para justificar, en nombre del progreso y el desarrollo modernizador, la explotación, la esclavitud encubierta y, en casos extremos, la masacre laboral o el exterminio de los pueblos originarios americanos.³⁰

²⁹ O’Gormann, Edmundo (1977). *México. El trauma de su historia*. México: UNAM.

³⁰ La explotación y la masacre en el continente americano es narrado por Jorge Luis Borges en (1975) *Historia Universal de la Infamia*. Barcelona: Círculo de Lectores]:

En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de la minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los blues de Handy, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, la admisión del verbo linchar en la

Es necesario reiterar que, si bien los procesos de independencia política definen y *legitiman* al Estado y a la nación mexicana como unidad diferenciable por sus características propias, y la hacen reconocible como tal en el ámbito de las relaciones internacionales, es también necesario enfatizar el papel de los procesos de autonomización de los ámbitos de creación artística en el cual uno de los *objetos en juego* es, precisamente, la construcción de los objetos de arte y *representaciones* simbólicas reconocibles como *expresiones* de lo nacional mexicano que, en su articulación con el ámbito político, participan en la construcción de la dimensión simbólica de lo que el grupo dominante define con un nombre propio: México.

En el siguiente apartado se analizarán, desde el espacio social la Ciudad de México —centro político y cultural del país por tanto emblemático de la relación entre el *campo* de la música y el *campo* del poder—, los procesos de autonomización del ámbito de la música a partir de la reconstrucción de los *objetos en juego*, las *posiciones* de los *agentes* y cómo desde ellas se apropian dichos agentes del *capital específico* y de las *representaciones* que lo *estructuran*, así como también a partir de las transformaciones de la relación construida entre los *agentes* del *campo* de la música y las *representaciones dominantes*.

CIRCUNSTANCIAS SOCIO HISTÓRICAS DEL PROCESO DE AUTONOMIZACIÓN DEL ÁMBITO DE LA MÚSICA

El proceso de autonomización y consolidación de los ámbitos de especialización de cada una de las artes durante el siglo XIX tiene una historia específica en las naciones americanas y particularmente en México debido a su historia cultural y de creación de objetos simbólicos la cual, como se mencionó, está definida por el cruce de diferentes tiempos históricos: el *tiempo largo* de los procesos de formación de nuevas instituciones culturales coloniales —que tenían como objetivo central la “adhesión cultural” de los pueblos originarios a la cultura española— con los tiempos de los procesos de autonomización de los ámbitos artísticos del continente europeo, desarrollo del capitalismo, transformación de la modernidad y por las luchas de independencia política, ya descritas en el apartado anterior.

decimotercera edición del Diccionario de la Academia...la habanera madre del tango, del *candombe*.

Procesos primordiales de la independencia política son los referidos a la secularización y transformación de los espacios y tiempos sociales públicos y privados, transformación que simultáneamente demanda y genera nuevas *visiones de mundo* y, por supuesto, nuevas *expresiones musicales* que le den sentido a la nueva circunstancia social en constante transformación económica, cultural y política. Carlos Monsivaís narra este tiempo de la siguiente manera:

La secularización tan fundamental para los liberales se inspira en las leyes, en el crecimiento de la educación elemental [...] y en la necesidad de nuevas costumbres. Se mezclan elementos religiosos, modas, formas de vida de los barrios, el impacto de las derrotas eclesiásticas y el crecimiento de las ciudades.³¹

Así, en el ámbito de la música también se *lucha* por la construcción de nuevas *expresiones musicales* y nuevas prácticas, así como por la construcción de nuevas *representaciones musicales* que expliquen y den sentido a las primeras.

En otras palabras, durante los procesos de secularización en el ámbito de la música, los distintos grupos *luchan* por hacerse de espacios y tiempos sociales en los cuales se desarrollen los músicos —intérpretes y compositores— y los públicos, y por consolidar su autonomía para el ejercicio de la libre creación y recepción musical.

En este sentido, se entiende que en el *tiempo largo* del gobierno colonial —de la iglesia y la corona española—, este ejerce el poder en el ámbito de la música mediante un control, dominio y vigilancia del proceso de creación musical a través de la *legitimación* del lenguaje musical, de las formas, estilos, ornamentaciones e instrumentaciones utilizados por los músicos.

Si el dominio o control también se manifiesta en las decisiones fundamentales acerca de la jerarquización de los géneros musicales y de los grupos receptores de las *expresiones musicales* —decisiones que organizan los espacios sociales de la creación y de la reproducción, consumo y recepción— es decir, decisiones que organizan las *expresiones* y *representaciones musicales* en función de necesidades simbólicas del grupo dominante; si, de igual manera, los grupos dominantes —la unión de la Corona y la Iglesia— intervienen directamente en la valoración y jerarquización de las *expresiones musicales* y en la

³¹ Monsivaís, Carlos. (1983). *Loc. cit.* p.22.

elaboración de *representaciones musicales*: entonces, el ámbito de la música se forma, crece y consolida, por medio de la institucionalización de sus diferentes prácticas y por la incorporación subjetiva de las *representaciones musicales* que forman parte de las *visiones de mundo dominantes*, como un campo con *dependencia o heteronomía relativa* donde los músicos tienen un limitado margen de libertad para la objetivación de su imaginación musical.

Ahora bien, en la tercera década del siglo XIX la realidad del Estado independiente y del reconocimiento interno y externo de la nación mexicana plantea a los *agentes e instituciones* del ámbito de la música la necesidad de una transformación radical para la “puesta al día” del oficio de músico y de las prácticas musicales. La independencia política y el nuevo Estado le posibilitan al músico ser un trabajador libre, esta libertad implica la toma de decisiones acerca del ejercicio de su “oficio”, mismo que puede llevar a cabo con cierta autonomía toda vez que ya no lo ejerce en calidad de servidumbre, sino de trabajador libre.

Como se indicó al principio de este apartado, el proceso de autonomización del ámbito de la música en México coincide con el proceso de consolidación de la autonomía del ámbito del arte en Europa, fenómeno de tal fuerza simbólica que sus *representaciones* continúan *estructurándolo* ya entrado el siglo XXI.

Esta coincidencia de tiempos (el *tiempo largo* del proceso de autonomización de los ámbitos de las artes con el *tiempo largo* de las tradiciones y representaciones del ámbito heterónimo de la música en México y el tiempo de ruptura de la secularización y la independencia política de la nación mexicana) es el momento en que en el ámbito de la música en México se libran las *luchas* de la génesis de su autonomía.

Por lo tanto, la confluencia de tiempos posibilita a los *agentes* participantes en el ámbito de la música en México la apropiación de las *representaciones musicales* que *estructuran* el *campo* de la música de la tradición de la cultura occidental expresadas en el *subcampo* de la creación en las nociones de artista, obra de arte, contemplación desinteresada y público sensible y en el *subcampo* del consumo y la recepción en las nociones que justifican y organizan el mercado burgués de la música.

Si bien habría que analizar la participación de las *expresiones musicales* americanas en el proceso de autonomización del *campo* de la música de la tradición occidental análisis

que daría elementos importantes para descubrir la posición de los *agentes* americanos y mexicanos en dicho proceso histórico—, en el siglo XIX mexicano los *agentes* ingresan al *campo* de la música al definir una *posición* de apropiación autónoma de su *capital específico*, una *posición autonomista* desde la cual luchar por la transformación de los procesos de creación y de recepción musical, de valoración y jerarquización de las *expresiones musicales*, de apertura a nuevas prácticas, de consolidación de instancias de *legitimación*, todo lo cual requiere de la apropiación, transformación y creación de *representaciones musicales* que guíen y den sentido a la praxis social de la música.

A continuación se desglosa un análisis, de ninguna manera exhaustivo, que se basa en la perspectiva teórica metodológica bourdiana de la reconstrucción histórica del *campo*, y que tiene por objetivo descubrir los procesos y *luchas* que entablaron los *agentes* para paulatinamente independizar o autonomizar el ámbito de la música en el México del siglo XIX.

La lucha por la autonomización del campo de la música

Los grupos de músicos ligados a los grupos dominantes, y más aún a la dirección política de la nación independiente —que, cabe recordar, son aquellos que se representan a sí mismos como los poseedores y trasmisores auténticos y *legítimos* de la tradición de la cultura europea la cual conciben como la única posible *legitimada* y *legítima*—, observan tempranamente la necesidad de apropiarse de la tradición de las Bellas Artes para redondear, en el plano simbólico, la concepción de la nación mexicana independiente.

Como se verá más adelante, la apropiación de los *objetos* y prácticas de las Bellas Artes, o más bien de los *objetos* y *representaciones* que la clase dirigente concibe como tales, constituye la expresión de un anhelo de pertenencia a dicha tradición y a todos los valores y sentidos, mencionados en la primera parte de este trabajo, de los cuales es portadora.

Lo relevante del proceso que se da en México es la manera en como los grupos dominantes se apropian, resignifican y transforman las *representaciones musicales* de la tradición cultural occidental. Para lograr comprender tal proceso es necesario, en primer término, ir más allá de las explicaciones superficiales acerca del “atraso” de la música mexicana y de la propensión de los compositores mexicanos a la “imitación”.

Explicaciones que circulan en las instituciones de educación musical, en algunas historias de la música y actualmente en las *representaciones musicales* de algunos músicos e instituciones.

En segundo lugar, es preciso insistir en la noción de *variables nacionales*³² de la *teoría del campo* de Bourdieu, categoría que permite, entre otras cosas, la caracterización y el análisis de la particularidad de los procesos de apropiación del *capital específico* del *campo* de la música que realizan los *agentes* y las *instituciones* en el *campo* de la música.

Y, por otro lado, llevar a cabo el análisis de las *representaciones musicales* de los grupos dominantes en México realizadas desde una *posición dominante* en los espacios sociales en México, pero que ocupan una *posición dominada* en el *campo* de la producción simbólica de la tradición cultural occidental.

En otras palabras, el *capital simbólico* del grupo dominante, que les permite auto reconocerse como criollos, es *jugado* como *posición dominante* en México pero es *jugado* como *posición dominada* con respecto a la *posición dominante* de la tradición cultural occidental en el campo de la producción artística y simbólica.

La afirmación anterior tiene sentido si se considera primero, que la elaboración de los documentos sobre la historia de la música, la construcción de la teoría musical, la definición de los objetos de arte, sus categorías y estilos nacionales correlativos, así como el discurso estético moderno sobre lo bello y su percepción, se consolidan como temas autónomos y se estudian en ámbitos de especialización establecidos ya como tales en el siglo XVIII,³³ y segundo, que tales temas constituyen *objetos en juego* del *campo* del arte y por tanto definen las *luchas* y *posiciones* en los espacios sociales de creación artística.

Más aún, si se toma en cuenta que para la segunda década del siglo XIX, el proceso europeo de autonomización del ámbito de la música ha construido la figura *legítima* y *legitimadora*, al genio creador y artista ejemplar —que constata en Beethoven la realidad irrefutable de la naturaleza del genio absoluto y la figura que *estructura* todas las

³² *Variables nacionales* es una noción de la *teoría del campo* que integra al análisis la compleja red de relaciones socio-históricas que caracterizan su génesis y devenir. Bourdieu, Pierre (2000). “Algunas propiedades de los campos” en *Cuestiones de Sociología*. Madrid: Ediciones Istmo. pp. 112-119.

³³ Por lo menos los siguientes autores abordan el tema de los objetos simbólicos, el gusto y la belleza: Burke, Edmund (1757); *Indagación filosófica sobre el origen de nuestra ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Baumgarten, Alexander (1750); *Aesthetica*. Hume, David (1757), *Sobre el criterio del gusto*. Kant, Immanuel (1764), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Rousseau, Jean Jacques (1750), *Discurso sobre las ciencias y las artes*. D’Alembert (1759); Jean, *Discurso preliminar de la enciclopedia*.

posiciones y luchas dentro del *campo* y que, al mismo tiempo, ha desarrollado un mercado de la música, tal y como se mencionó en el capítulo primero—, se comprende que en el proceso de autonomización del *campo* de la música en México en el siglo XIX, los *agentes* tienen que incorporar las jerarquías, instituciones, valores, sentidos y expresiones musicales *legítimas* de dicho *campo* que le son contemporáneas, incluyendo las acciones encaminadas al desarrollo de un mercado de la música.

Es en esta circunstancia histórica que un grupo de músicos —cercano al grupo dominante— define una *posición* en el ámbito de la música que defiende de manera contundente la necesidad del desarrollo de las *instituciones*, los *agentes* y las *representaciones* que *estructuran* el *campo* de la música.

Estos *agentes* plantean la urgencia de desarrollar un nuevo ámbito de la música mediante la apropiación, en primer lugar, de su *capital específico* (lenguajes, formas, historia, repertorio, técnicas de interpretación y composición, expresiones musicales) y en segundo lugar, de la apropiación gradual de otros *capitales* tales como el educativo, el social y el cultural.

Los textos de la época relatan estos anhelos y propósitos de los *agentes del campo* de la música:

En 1824, terminada la guerra de Independencia, el maestro Mariano Elízaga, autor de varias *Misas*, *Maitines* y *Lamentaciones* y de una teoría titulada *Principios de la Armonía y de la Melodía, o sea Fundamentos de la Composición Musical* —obra publicada en 1835— procura, enfáticamente, el establecimiento de una “Sociedad Filarmónica” y de un Conservatorio de Música, instituciones que considera indispensables dado el estado lamentable que la educación musical guarda en ese momento. Al respecto señala:

[...] el laberinto y confusión con que hasta nuestros días se ha enseñado la música, ha hecho fastidioso su estudio, ha retraído a los jóvenes de ambos sexos inclinados a tocar y cantar, en suma, nos ha atestado de empíricos acarreándonos por último resultado el mal gusto y el amontonamiento de notas que se perciben en muchas de nuestra composiciones. Sus autores están dotados de genio, tienen a su favor el índole nacional, la suavidad del lenguaje, son excelentes prácticos y sin embargo de estos auxilios ¿Por qué no pueden todavía ponerse al lado de los Mozares y de los

Betóvenes? Porque no han considerado la música bajo su verdadero punto de vista y porque la han revestido con adornos góticos.³⁴

Mariano Elízaga justifica el apoyo que pide al gobierno independiente para realizar su proyecto precisamente en las ideas ilustradas, las cuales conceptualizan las actividades artísticas como signo propio de los pueblos cultos y alientan el apoyo del Estado al desarrollo de las artes como un signo de progreso.³⁵

Don Mariano Elízaga, profesor de música, ante la ilustración de V.A.S., con el debido respeto digo; que deseoso de ser de alguna utilidad a mi patria, proyecté establecer una escuela de aquella facultad dando en ella la ilustración y conocimientos capaces de instruir a la juventud en la belleza y hermosuras que abundan en la música en la parte especulativa [...] dedicando un día de la semana para la pura práctica en que se toquen las mejores piezas de los más célebres autores de la culta Europa.³⁶

Su insistencia con algunos personajes pertenecientes al grupo dominante de poder, y específicamente de la clase dirigente, hacen de su proyecto, al menos por algún tiempo, una realidad. Así lo relatan las crónicas de ese momento:

En 1824, contando con la simpatía y apoyo del gobierno (y con la decidida ayuda de D. Lucas Alamán) D. Mariano Elízaga fundó la “Sociedad Filarmónica”, primera en su género en México con el noble propósito de dar impulso organizado a la música. El 17 de abril de 1825 se declaró solemnemente inaugurada, por el C. Presidente de la Republica, Gral. Guadalupe Victoria, la Academia de la misma Sociedad, en ceremonia realzada por la presencia de todos los funcionarios oficiales, por la noche hubo un gran concierto.³⁷

Con la presencia del grupo dominante de poder que *de facto* conduce, al menos en esos días, los destinos del país, el grupo de músicos lleva a cabo una ceremonia “fundante”, no sólo del Conservatorio sino de la relación entre los *campos* de la política y del arte musical. Así, el poder y el “poder” de la música establecen una relación mediada por sus respectivos representantes y por el discurso de las *representaciones musicales*.

³⁴ Dultzin, Susana (1982). *Historia social de la educación artística en México. Notas y documentos*. No. 4. México: Centro de Documentación e Investigación. Coordinación General de Educación Artística. p.14. Se ha dejado la ortografía original que aparece en el texto. (i.n.)

³⁵ Véase Kant, Emmanuel. (2002). “Idea de una historia universal en sentido cosmopolita” en *Filosofía de la historia*. México, Fondo de Cultura Económica.

³⁶ Dultzin, Susana. *Op. cit.* p.15

³⁷ Orta Velásquez, Guillermo (1934). *Breve historia de la música en México*. México, Joaquín Porrúa Editores.

En el discurso de inauguración de la Academia Filarmónica de la Universidad al presidente de la Sociedad Filarmónica, Francisco Victoria pronuncia un discurso en las siguientes palabras que muestran las *visiones de mundo* que organizan los espacios sociales de las urbes y primordialmente el de la ciudad de México:

Son gratas las emociones que siente mi corazón cuando conoce que ha cooperado al buen nombre y cultura de su patria, no pudiendo menos de enumerar entre unos de sus obsequios los afanes impedidos para llegar a proceder a la apertura de la Academia Filarmónica: porque en efecto, este tan hermoso establecimiento, el primero y único en su especie en todo el vasto y Nuevo Continente Americano, abre un camino amplísimo a los adelantos de la ilustración y del buen gusto tanto más, cuanto, que siendo el carácter de mis compatriotas suave por naturaleza a lo que abunda, que poseyendo principalmente las damas mexicanas las más bellas disposiciones para la música que es el instrumento más eficaz para dulcificar los azares de la vida, docilitar las costumbre, necesariamente debemos lograr rápidos progresos en este ramo, lo que desterrará lejos de nosotros los contagios de barbarie de que podemos resentirnos a efecto de la educación estudiosa que se nos daba para conservarnos en la más grosera apatía; porque si hoy no yacemos en la más supina ignorancia e ignominiosa esclavitud sino que hemos sido elevados al alto rango de hombre libres, gracias a la incapacidad de borrar de nuestros corazones aquella irresistible simpatía a todo lo grande y heroico; más vuelvo al asunto principal.

Se mencionan también las *representaciones musicales que estructuran* al campo de la música y por tanto a los *agentes* que lo construyen y que en él se construyen:

[...] La música productora de la metamorfosis más admirable en el campo del honor, infunda tales grados de calor en la sangre del soldado que llega al extremo de no encontrar a su frente podrá que no destruya, ni obstáculo que no venza: por el contrario, en los tiempos bonancibles, cuando unidos en sociedad, los instrumentos músico hieren nuestros oídos, los ánimos más agreste y guerreros, más indómitos, a discreción se rinden a sus encantos convirtiéndose en civiles y dóciles ciudadanos: lo que es más, la música proporciona a los hombres continuas reuniones bajo el mismo techo, aún a los de opiniones enteramente encontradas, pero su virtud obre en estos caso con tal fuerza, que los que en otro lugar se devorarían como fieras, en este se tratan con urbanidad y se familiarizan en términos que se toleran todavía más, y muchas veces se estrechan con los indisolubles lazos de amistad; pero quien va a sacar mayores ventajas, mejorando su débil condición, es el bello sexo, proporcionándole una recreación decente en lo interior de su recogimiento, desahogando su espíritu en los momentos que concluya sus afanes domésticos y

adornando con tan bello arte las gracias naturales que distinguen a las mexicanas [...]³⁸

En el texto anterior se observa que las *representaciones musicales* expresadas por el maestro Elízaga manifiestan de manera explícita el objetivo de conseguir tanto el apoyo económico y político como la protección del supremo gobierno, y así lograr la permanencia de la educación musical en la nueva institución para ello fundada, la cual se abocaría a las siguientes tareas: la construcción del gusto, la profesionalización de los músicos, así como la educación de la sociedad por medio de su incorporación a la alta cultura de la “cultura” Europa.

Por otro lado, las *representaciones musicales* manifiestan un reconocimiento de las funciones de la música en la construcción de la dimensión subjetiva de los hombres y mujeres libres gracias a sus “poderes” algunos de los cuales en tiempos de guerra preparan a los hombres para la batalla y en tiempos de paz los conducen a la civilidad, a la cohesión social, y a construcción de lazos sociales de amistad y a la disminución de desacuerdos y tensiones entre los individuos.

Por último, las *representaciones musicales* explicitan los “poderes” de la música por las ventajas que suponen en la educación de las mujeres al mejorar su “débil condición” (*sic*).

Los hombres libres e ilustrados entienden la relación entre los grupos dominantes que conducen la dirección de la sociedad y el *campo* de la música como la alianza necesaria para la construcción de la sociedad civil y del espacio público de las Bellas Artes.

³⁸ Dultzin, Susana. *Op. cit.* p.18. Cabe citar otras representaciones de las *visiones de mundo* sobre la relación del amor, la mujer y la música se que articulan en los espacios sociales en el segundo cuarto del siglo XIX.

Siendo la música el lenguaje del amor, creemos que un rasgo de este vencerá siempre en dulzura al artículo mas meliflúo que supieramos dedicar al bello seco en este número. Damos música con tanto más gusto, cuanto devolvemos a las Damas lo que es de las Damas. Esta Escocesa es compuesta por la condesa Ermelina de Beaufort. G.”

“La música es sin duda uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita. Ellas refina y perfecciona aquella dulzura de genio, buen gusto y sensibilidad que la caracterizan que formando el consuelo de la casa paterna, acaba por ser la delicia de su esposo. –La disposición y la pasión por la música, dice un sabio moderno, son siempre proporcionales á la propensión á los *dulces sentimientos del amor*. Sabemos bien que éste, bien dirigido y empleado, es el apoyo y sustento de la sociedad, y la fuente de las virtudes sociales mas hermosas y mas notables. Así es que señoritas, que en este número volvemos a presentarles Música.”G.

La relación se plantea como de mutuo beneficio en tanto las *expresiones y representaciones musicales* coadyuvan en la organización y el disciplinamiento del espacio público y del gusto. Así, la reproducción de las obras artísticas de la jerarquía cultural de la “cultura Europea” señala su filiación con algunas concepciones de la filosofía clásica, con algunas ideas ilustradas y finalmente, en el plano simbólico y subjetivo, con la dimensión simbólica de los grupos dominantes de la tradición cultural europea, en una relación subordinada que anhela la conservación de la *posición dominante* y también su propia *legitimación* cultural en el espacio social interno de la nación mexicana.

Las *representaciones musicales* elaboradas por el grupo fundante del Conservatorio establecen que la música tiene “poderes” y que estos alejan a grupos sociales específicos de la barbarie y de las malas costumbres. Esta función moralizante y civilizatoria recuerda las funciones atribuidas a la música durante el período colonial y su utilización en ese sentido. Las funciones educativas, civilizatorias y disciplinares atribuidas a la música forma parte de una larga tradición que data de la filosofía clásica, principalmente de la ideas de Platón,³⁹ mantenidas por el poder de la iglesia o del Estado, a lo largo de varios siglos, y que han jugado un papel primordial en las *posiciones* afines al mantenimiento de la *heteronomía o dependencia relativa* del *campo* de la música.

A pesar de la fundamentación de su proyecto, la Sociedad Filarmónica no logra ni su permanencia ni la institucionalización del Conservatorio y consecuentemente tampoco la del oficio de músico. Desde la explicación historiográfica del *campo* de la música —y desde la perspectiva del “conocimiento del sentido común”—⁴⁰, maquinalmente se atribuye el fracaso del primer Conservatorio a las condiciones políticas del país, que probablemente contribuyeron. Sin embargo hace falta explicar desde la sociología cómo y por qué influyeron y también encontrar las razones de la imposibilidad de institucionalización del proceso mexicano de autonomización del *campo* de la música en esta primera etapa.

³⁹ Platón, “República”, en *Diálogos*; t.IV. España: Gredos (especialmente en el Libro III, pp.147-200.).

⁴⁰ Berger, P. y Luckmann, Thomas reflexionan acerca del conocimiento desplegado por hombres y mujeres en la vida cotidiana el cual está constituido por creencias, representaciones, imágenes y prejuicios de distinta índole. Conjunto de conocimientos que los autores llaman *conocimiento del sentido común* que los sujetos comparten y que guía sus acciones y decisiones [(1968). *La construcción social de la realidad*; Buenos Aires, Amorrortu]. En este mismo sentido Bourdieu utiliza la noción de conocimiento sentido común a la cual le agrega el sentido antitético de las nociones de las ciencias sociales por ser éstas producto de reflexiones bajo supuestos teóricos. (2000) *El oficio de sociólogo*. México, Siglo XXI Editores.

Es hasta el noviembre de 1866, y después de otras incursiones fallidas, que otro grupo de músicos, junto con algunos personajes amantes de la música, emprende una vez más el proyecto de refundación tanto de la Sociedad Filarmónica como del Conservatorio. En ese mismo mes este grupo inicia la publicación de una revista especializada en música “seria” a la cual intitulan *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*. En el primer número, del 1º de noviembre de 1866,⁴¹ aparece un artículo intitulado *La Sociedad Filarmónica Mexicana*, donde se sintetizan los objetivos que persigue el grupo:

Cuado apenas hace unos cuantos meses, algunos amigos, entusiastas por el progreso de las ciencias música, tuvieron el pensamiento de formar asociación que, aprovechando los elementos numerosos con que la Providencia ha dotado a México, intentase estender y dar una inteligente dirección a aquellos conocimientos, estimulando a las personas que se dedican al arte divino para adelantar y mejorar en ellos; abriendo para honrosas carreras a los mexicanos y procurando venir en auxilio de los profesores y de sus familias que en algunos casos, a pesar de su honradez e inteligencia, tuviesen dificultades o desgracias domésticas, que para sus hermanos no podían ser indiferentes; los autores de esa ideas consideraron que pulsarían graves dificultades en la práctica tanto porque el espíritu de asociación no se ha desarrollado aun entre nosotros tanto como sería de desearse, como porque los medios con que deberían contar para llevarla a cabo eran de difícil concatenación; pero con la convicción de que intentaban hacer el bien, con el entusiasmo que esa convicción escita en los corazones inclinados a él, con el ardiente deseo de contribuir, aunque fuese en muy pequeña escala, al buen nombre y a las glorias de este pobre México, tan poco conocido o tan gratuitamente calumniado, saltaron sobre las dificultades, dieron luz a su reglamento orgánico y se propusieron con fé y con constancia descender a la arena y combatir hasta vencer.

La asociación inició sus trabajos; hizo comprender sus útiles, desinteresados, dulces y humanitarias tendencias; contó con la cooperación de esos hombres que de tiempo en tiempo manda la Providencia al mundo para secundar sus santas miras, y todos los obstáculos del momento se allanaron, y las principales dificultades desaparecieron, y la simiente de hace diez meses comenzó desde luego a desarrollarse, dando flores magníficas y frutos óptimos.

Una de las más importantes miras de ésta, porque también es la de más grandes y trascendentales consecuencias, era la organización de los estudios músicos y de los conocimientos, que siéndoles auxiliares, en cierto sentido le son indispensables. Dándoles unidad, la competente amplitud y una inteligente y experimentada dirección.

[...] porque habiendo emprendido una obra humanitaria, tanto mas fácil será su tarea cuantos mas colaboradores tenga para ello; pero es preciso que se les conozca bien, en su personal, en sus estatutos, en sus tendencias, en sus actos, en sus proyectos de hacer progresar las ciencias música en México: de estender y volver familiares en todas las clases de

⁴¹ En la transcripción se ha respetado la ortografía y sintaxis originales.

la sociedad los conocimientos de aquel género que hasta hoy se han encerrado en un pequeño círculo de iniciados, de poner en evidencia el genio de los mexicanos y sus brillantes disposiciones para las bellas artes, y muy principalmente para la música, a lo que parece contribuir muchísimo su temperamento, que les hará brillar y producir obras de primer orden.

A estos objetos tiende la publicación periódica que hoy comienza: La Sociedad Filarmónica cree no equivocarse al suponer que no solo tendrá inteligentes auxiliares para llevar adelante este nuevo proyecto, sino que numerosos suscriptores le permitirán mejorar y multiplicar sus tareas, porque a todos les anima el mismo espíritu —¡¡hacer el bien y contribuir a las glorias de México!!—. El Presidente de la Sociedad Filarmónica Mexicana. *M. Siliceo*.

Este grupo deja en claro sus propósitos definidos por la necesaria apropiación del *capital específico* de la música mediante tres acciones principales, la institucionalización de un recinto educativo dedicado a la reproducción y difusión de la *larga historia musical* de la tradición de las Bellas Artes, derivada de la anterior, la instauración de la música como una profesión y la profesionalización de la práctica de los músicos en activo y finalmente, la posible producción de *expresiones musicales* originales.

Para este grupo es claro que las actividades en pro de la incorporación de las prácticas musicales a las actividades profesionales del México independiente no es un mero acto de vanidad o necesidad, sino una consecuencia natural del progreso de lo que ellos nombran las “ciencias músicas”.⁴²

En el repertorio de *representaciones musicales* del grupo fundador del Conservatorio se mezclan aquellas que nombran todavía a la música como una ciencia bajo la concepción moderna del progreso, con aquellas que conciben la práctica musical como una profesión y, no menos importante, con aquellas que la conciben, en última instancia, en su función más alta, es decir, como elemento participante en las alabanzas del nuevo culto laico a la patria o a la nación

El 15 de enero de 1867 aparece en la revista *La Armonía* un artículo intitulado *Reseña. De los trabajos de la Sociedad Filarmónica Mexicana en el año de 1866*, del cual presento unos cuantos párrafos alusivos a la labor de dicha agrupación, precisamente en el Conservatorio de Música, porque muestra tanto los contenidos de las *representaciones*

⁴² En la revista *La Armonía* se publica una columna intitulada *Parte Científica. La música y las ciencias*. donde se abordan temas alusivos al tema de la columna.

musicales del grupo editor de la publicación como la manera en que en ellas se expresan las *visiones de mundo* del grupo dominante:

Conservatorio

El pensamiento dominante de la junta ha sido el establecimiento del Conservatorio de música que debía realizar una de las bellas ideas de la sociedad: la de abrir ampliamente una nueva carrera honrosa para nuestra juventud; fomentar la inclinación innata de nuestros compatriotas, para las bellas artes, encender nuevos focos de enseñanza que esparcieran entre los filarmónicos el conocimiento de los idiomas vivos, de algunos ramos de las ciencias física, de la historia general y la de nuestro país, al mismo tiempo que les diera los conocimientos de su arte con mas estension y mas esmero del que se había puesto antes de ahora, en una palabra, la enseñanza debía abracar los ramos esenciales y los de perfeccionamiento y ornato.

No se podría explicar la popularidad alcanzada por un establecimiento tan reciente, por ventajosa que fuera su enseñanza, laboriosos sus profesores y acreditado su director si no hubiera llenado dos condiciones:

1ª. Satisfacer la necesidad que se hacia sentir en todas partes de encontrar un establecimiento de enseñanza musical en todos sus ramos; que ensanchara el círculo de los conocimientos ; que pusiera esta carrera al nivel de las otras de instrucción y de las europeas, en suma que tendiera a elevar y ennoblecer la profesión.

2ª. Que esa enseñanza, fuera libre y gratuita: libre para que los que se dedicaran pudieran aprender ciertos ramos o perfeccionarse en otros sin tener que la necesidad de tomar todas la lecciones para adquirir un solo género de conocimientos: y gratuita para ponerla al alcance de las clases pobres o poco acomodadas, entre las cuales hay tanta personas que tienen aplicación y la aptitud necesaria para la música y que no la cultivan por falta de recursos.

Mas como dijimos al principio de esta memoria: las buenas empresas se recomiendan por sí solas; las instituciones de los hombres no llegan en un día a su apogeo, y los muestra que tiene tantas y tan bellas esperanzas de vida, está llamado con el buen éxito alcanzado, a todo los hombres amantes de la ilustración nacional, a que pongan su grano de arena en un obra que llegará a ser el orgullo de nuestro país si sabemos dirigirla.

¿Cómo ha llenado la Sociedad los objetos de su institución?

Para constatar esta pregunta es necesario echar una mirada retrospectiva sobre todos los trabajos de la Sociedad y señalar sus resultados.

1º. Ha reunido en un solo cuerpo a todos los amantes de la música y de sus progresos, dividiendo entre ellos las labores y enseñándoles prácticamente que los esfuerzos individuales, por poderosos que sean, no pueden abordar las grandes empresas que las asociaciones alcanzan con facilidad:

2º. Ha hecho de los filarmónicos una gran familia dándoles un mismo pensamiento, una sola voluntad y haciendo el adelanto de cada uno objeto del interés general:

3º. Ha contribuido a los adelantos de la música, en nuestro país, animando al estudio con la emulación, alentando con elogios y con premios a los artistas que sobresalen en algún ramo, creando un plantel de enseñanza

musical mas vasto, mas completo las a la altura de la civilización moderna que cuanto se conocia entre nosotros...

4°. Ha tendido a los artistas desgraciados una mano protectora en las enfermedades y en las necesidades angustiosas de la vida:

5°. Ha llamado a todos los que poseen el sentimiento de lo bello, a gozar de sus obra de beneficencia deleitándolos con la producciones que protejen; en suma, en todos sus actos, ha mezclado siempre la *utilidad* con el *recreo*.

México, enero 13 de 1867.-El Vicepresidente, *J. I. Duran*. -El Secretario, *Eduardo Licéaga*. -El Pro-Secretario, *Lorenzo Elízaga*.

En este texto se presentan con sobresaliente claridad las *representaciones musicales* desde su puntual presentación hasta la concreción en las definiciones. Es notable la concepción de los miembros de la Sociedad Filarmónica Mexicana acerca del ámbito de la música como un espacio social cohesionado por el *interés* común por la música, jerarquizado en diferentes actividades e *instituciones* las cuales son al mismo tiempo inherentes e indispensables para su desarrollo permanente.

El énfasis en el esfuerzo colectivo no es solamente una probable expresión del cansancio social generado por las constantes divisiones políticas en la clase dominante, sino la definición de una *posición*, explícitamente expresada, acerca de la relevancia de la cohesión del *campo* de la música, condición *sine qua non* para su sobrevivencia.

Es, pues, una toma de *posición*, y, en ese sentido, expresión política que tiene como horizonte la necesidad de cohesión de los grupos dominantes, no únicamente en el ámbito de la política sino en la conducción general de la vida social lo cual incluye de manera principal y fundamental, para sus *intereses*, la estructuración de la *legitimidad* cultural por medio de instituciones fuertes y preferiblemente permanentes, que cumplan con la función de ser las *instancias específicas de la consagración* de los *objetos simbólicos legítimos*.⁴³

La cohesión del *campo* de la música no sólo la construyen los *agentes* por su *interés* común por la música, sino al llamar “a todos los que poseen el sentimiento de lo bello”, pues en el llamado mismo establecen nuevamente la *legitimidad* de los grupos dominantes por su capacidad para reconocer lo bello y por tanto para *estructurar* lo *legitimidad artística* en el *campo* de la música.

⁴³ Bourdieu, Pierre (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Finalmente, el grupo de la Sociedad Filarmónica, que forma parte del grupo dominante,⁴⁴ explica en esta *Reseña* la concepción de la teoría y las prácticas del *campo* de la música que ellos dirigen: mezclar la “utilidad con el recreo”.

La “utilidad” a la que se refieren los integrantes de la Sociedad Filarmónica no es únicamente la económica, sino también la que se puede obtener de las *expresiones musicales* en el plano educativo (por medio de la instrucción musical) en el civilizatorio (en la construcción de buenas costumbres y del gusto y en el alejamiento de la barbarie y los conflictos) y, por supuesto, en el simbólico mediante la creación de *expresiones musicales* —tarea culminante del *campo* de la música—. La “utilidad” de las *expresiones musicales* se articula con la *legitimación* de las nociones de progreso, civilización y cultura de gran peso en el interior del *campo* de la música y sobre todo con las *visiones de mundo* del grupo dominante que participan en los procesos de *legitimación* de la clase dominante y de su conducción social de México como nación independiente, civilizada y artística en la segunda mitad del siglo XIX.

Acerca de la parte recreativa de la música da cuenta no solamente las *representaciones musicales* de los miembros de la Sociedad Filarmónica Mexicana, sino también los hábitos de la vida cotidiana de los *agentes* consumidores y receptores de las *expresiones musicales* reproducidas y difundidas por aquella sociedad. Da cuenta también, la organización del tiempo cotidiano que, bajo su propia nomenclatura, se divide en tiempo *útil* y tiempo de *recreo*.

⁴⁴ Parte de la elaboración teórica sobre el campo intelectual artístico de Bourdieu incluye la definición del ámbito cultural y artístico como parte de una estructura de clase y donde éstos ocupan dentro del grupo dominante, una posición dominada.

A medida que el campo intelectual y artístico gana en autonomía respecto de las coacciones y de la exigencia directa de las fracciones dominantes de la burguesía, es decir, a medida que se desarrolla un mercado de bienes simbólicos, las características puramente intelectuales y artísticas de los productores de bienes simbólicos (o sea el sistema de los factores asociados a su posición en el campo intelectual) adquiere mayor fuerza explicativa. Sin embargo, la acción de estos factores no hace más que especificar el factor fundamental, a saber, la posición de los intelectuales y de los artistas en la estructura de la clase dominante”

Bourdieu, Pierre (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones. pp. 23-24. La elaboración bourdiana es la consecuencia teórica de la propuesta explicativa de Antonio Gramsci acerca del papel de los intelectuales en la dirección de las formaciones sociales y también en la consolidación de la hegemonía. [Gramsci, Antonio (1997). Cuadernos de la Cárcel: *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México, Juan Pablos Editor.

La *posición* que los *agentes* organizados en la Sociedad Filarmónica defienden, por su historia propia y más aún por las *representaciones sociales* de sus *visiones de mundo*, une en una sola concepción las dos características en *contradicción* que en otros *campos* artísticos, principalmente el de la literatura y la poesía en Francia, estaban fatalmente divididas en las opuestas *posiciones* del “*arte por el arte*” y del “*arte comercial*”.⁴⁵

Así, en la circunstancia y características del grupo dominante en el *campo* de la música en México desea unir la representación de la vida burguesa —lo útil—, con la representación de la tradición de la aristocracia —lo bello—.

El grupo de la Sociedad Filarmónica Mexicana intenta unir, tanto en el plano teórico como en el de la praxis, dos concepciones pertenecientes a las *visiones de mundo* de corte burgués criollo. Una, referida al reconocimiento de la utilidad incluso en los objetos de arte; y otra, referida a la placidez que da la auto-representación del dominio y propiedad del mundo, con el matiz decimonónico del auto reconocimiento grupal de su capacidad para reconocer la belleza y las bondades del progreso y, como toque final, con el reconocimiento de su papel indiscutible, como grupo promotor de la música “seria” en México, en la construcción del engrandecimiento y la *legitimidad* de la nación.

En síntesis, el grupo dominante en el *campo* de la música en la segunda mitad del siglo XIX mexicano crea la *representación musical* que une lo bello a lo útil y que claramente expresa su interpretación, basadas en sus *capitales educativos, culturales y musicales*, de las *visiones de mundo hegemónicas*.

INTERLUDIO: LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE 1867

En el proceso de *lucha* por la autonomía del *campo* de la música durante la segunda mitad del siglo XIX mexicano, la *posición* en el *campo* enarbolada por la Sociedad Filarmónica Mexicana busca, diría Bourdieu, su *ingreso* al *campo* de la música de la tradición cultural occidental y su *legitimación* como una *posición* dentro de él.

Dadas las circunstancias socio-históricas de la nación, una larga historia de país colonizado y de un accidentado ingreso a la modernidad y al capitalismo (caracterizado por un escaso desarrollo de la burguesía, de la vida burguesa y de sus *visiones de mundo*, con el subsecuente desarrollo provinciano de la vida secular y de precarios procesos de

⁴⁵ Bourdieu, Pierre. *Op.cit.*

autonomización del *campo* de la música, aunados a las *visiones de mundo* que desde Europa elaboran sobre la República Mexicana como nación dominada en el plano económico, político y simbólico, por la jerarquización y valoración negativa de los objetos artísticos elaborados a partir de mestizaje cultural) el ingreso de la Sociedad Filarmónica Mexicana al *campo de la música* es el período de consolidación de su autonomía en el siglo XIX, es un proceso que los *agentes* llevan a cabo desde una *posición de recién llegados* con claras deficiencias y ausencias sobre todo en el *subcampo* de la creación musical, con una notable ausencia de obras originales y con las pocas existentes que no cumplen con los requisitos del *objeto en juego* del campo: obras originales innovadoras de creación individual.

Desde la *posición* en el *campo* que defienden los *agentes* que integran la Sociedad Filarmónica, pretenden institucionalizar las prácticas musicales y afianzar un *lugar* en el *campo*, única forma de realmente consolidar el *campo* de la música tanto en el mundo social mexicano como en el *campo* de la música de la tradición de la Bellas Artes.

Solo a partir de la legitimación como *posición* en el *campo* se puede participar en las *luchas* por los *objetos en juego*. Si en una determinada nación los músicos, aglutinados en alguna institución o de manera individual, no cuentan con la *legitimidad* para *jugar* se debe a que su apropiación del *capital específico* del *campo* —es decir, de su historia, instituciones, técnicas, prácticas, así como del ciclo de producción de *expresiones musicales* y *representaciones musicales*— no se ha consolidado como para participar en las *luchas* por el dominio o control de los *objetos en juego* que *estructuran* al *campo*.

Así, los *agentes* de la Sociedad Filarmónica saben, o intuyen, que para consolidar el *campo* de la música con todos sus *objetos en juego*, *objetos* del interés de los agremiados, necesitan consolidar sus mecanismos de funcionamiento, el reconocimiento e integración de los *agentes* participantes, la formación de *instituciones* donde se conserven y transmitan los conocimientos para la educación de los músicos y la constitución de los públicos y sobre todas las demás prácticas mencionadas la generación de una historia, es decir, la construcción y consolidación de una tradición.

Cualquiera que haya sido el motor de la acción de los miembros de la Sociedad Filarmónica, la intuición o la conciencia histórica, éste les señala que la consolidación de una tradición en el ámbito de las artes se logra a partir de la existencia de los objetos

simbólicos que en él se crean; también les señalan que para lograr la consolidación del *campo* de la música y, más aún, para lograr la consolidación de su *autonomía relativa*, no es suficiente con las prácticas de reproducción y difusión de *expresiones musicales* —que dan pie al consumo y la recepción y que, a su vez, inician nuevamente el ciclo de producción de nuevo— sino que es indispensable crear las condiciones para la creación de *expresiones musicales*.

Es precisamente el *subcampo* de la creación el lugar preferente de la *autonomía*, pues es el lugar en donde el creador ejerce el monopolio sobre las decisiones de su imaginación y de los caminos de ésta para lograr su objetivación. Se trata del lugar donde el artista se crea a sí mismo, donde crea la obra de arte que, finalmente, le da sentido de *autonomía relativa* al ciclo de producción simbólica.

Hacia la mitad del siglo XIX mexicano, como se verá en los apartados siguientes, el *subcampo* de la reproducción y del consumo el mercado de la música había logrado una cierta organicidad y articulación de sus *instituciones* y *representaciones* en algunos espacios sociales, sobre todo como participante en la construcción de los espacio seculares de los centros urbanos, condición espacio temporal *sine qua non* de la cultura de la modernidad y de la hegemonía capitalista.

A pesar de la importancia del *subcampo* de la reproducción y del consumo de *expresiones musicales* en el desarrollo del público, de la profesionalización del oficio de músico, de su relación en la construcción del gusto y de la crítica, los *agentes* participantes en él presionaban, tal vez con demasiada fuerza, en una sola dirección, la dirección del consumo asegurado, sin riesgos, sin pérdidas, sin demasiados avatares.

Sin embargo, en el *subcampo* de la creación, los *agentes* que aspiran a reconocerse a sí mismos como compositores, es decir, como artistas —implicando la creación de obra artística—, inician la *lucha* interna por la consolidación de un cierto repertorio de *expresiones musicales* que pueda ser reconocidas dentro del *campo* desde la única manera que puede ser *legitimada* la obra de arte: por su factura individual e innovadora.

En estas circunstancias se explica, entonces, la propuesta para la generación de la “Ópera Mexicana”, en un artículo firmado por Gabino F. Bustamante, que a manera de manifiesto diera a conocer públicamente en marzo de 1867 la Sociedad Filarmónica Mexicana en su órgano oficial *La Armonía*.

La propuesta para la creación de la ópera mexicana es, a la vez, una proclama y un llamamiento a la acción. Es decir, es un manifiesto y también una fundamentación de tipo científicista de la posibilidad real de la existencia de ópera en lengua española, no peninsular sino mexicana.

En este sentido, la propuesta para la creación de la “escuela de ópera mexicana” es entendida por los “filarmónicos mexicanos” como un deber patrio, ya que de existir sería una expresión y *objeto* incuestionable de civilización y progreso; un *objeto* simbólico para la consolidación del espacio social de creación de objetos simbólicos musicales; un *objeto* simbólico *diferenciado* y *diferenciable* que podría ingresar en el *campo* de la música como *objeto en juego* así como la posibilidad para los *agentes* de entablar *luchas* por el control de la *expresión musical operística legítima*.

La argumentación en pro de la lengua española como digna del teatro lírico es una *lucha* por la entrada al *subcampo* de la creación operística, que fue monopolizado desde su invención a inicios del siglo XVII, y hasta finales del siglo XIX, por la lengua italiana, y donde solamente pudieron ser aceptadas otras lenguas después de intensas querellas por la *legitimidad* de los “estilos nacionales” como la ópera francesa e inglesa en el siglo XVII, o la ópera alemana en el siglo XIX.

Es importante recordar que para el siglo XIX la lengua española ocupaba una *posición dominada* ante lenguas como el inglés, el francés y el alemán como consecuencia de la pérdida de la hegemonía colonialista ante el empuje capitalista y burgués, cuyas representaciones de las *visiones de mundo* eran expresadas precisamente en las lenguas mencionadas.

La *posición dominada* de la lengua española es aún visible en los países otrora colonias españolas o recién independientes y, en el caso de México, adquiere características específicas debido a la presencia viva y activa de millones de individuos que hablan lenguas originarias, en la nación mexicana el español es *dominante* por ser la lengua constantemente impuesta por los grupos dominantes de manera endeble y siempre acompañada de la fuerza simbólica o física.

Por estas circunstancias, la propuesta de la “escuela de ópera mexicana” logra una expresión por parte del grupo dominante en el *campo* de la música ya que su propósito

simbólico es, puntualmente, erigir a la lengua española-mexicana como lengua legítima de la creación operística.

Recuérdese que en la segunda mitad del siglo XIX mexicano, el teatro lírico se había consolidado como una práctica de la vida secular de las ciudades, la propuesta pretende desarrollar el *subcampo* de la creación en el campo de la música en México para por un lado, ingresar con *expresiones musicales* originales al *subcampo* de la reproducción y del consumo (mercado de la música en México, cuyos *agentes* principales son las clases medias urbanas y los grupos dominantes); y por otro lado, ingresar, desde una *posición de recién llegados* con *expresiones musicales* originales, al *campo* de la música de la tradición cultural occidental en el anhelo de abandonar la *posición dominada*.

En la propuesta se encuentra, además de la mencionada argumentación científicista de las bondades de la lengua española para la emisión de la voz cantada y específicamente para la voz cantada de la tradición operística y la defensa de su musicalidad por su cercanía precisamente con la lengua italiana.

Esta argumentación toma por “aliado” a la ópera italiana por razones que, en parte, explican la “popularidad” de las óperas escritas por los músicos de ese país.

A continuación se reproducen solamente extractos de dicha propuesta, los cuales muestran la exposición de la necesidad de la construcción de una *posición* dentro del *campo* de la música a partir de la creación de *expresiones musicales* en el género de la ópera.

La necesidad del grupo dominante en *el campo* de la música en México es elaborada como una necesidad de la nación entera. Esta propuesta es expresión de la cercanía de la *posición dominante* del *campo* de la música con la clase dirigente ya que ambos grupos establecen en ella sus intereses como los intereses de la nación y, consecuentemente, forma parte integral de la dirección cultural de la misma.

Altamente patriótico y digno de ser secundado con todo empeño por la Sociedad Filarmónica Mexicana nos parece el deseo que muchos alimentan de crear y fomentar una escuela de ópera puramente nacional.

Tres son a nuestro juicio las condiciones indispensables para llenar el objeto indicado; aptitud en músicos y poetas para la formación de la obra; fluidez y sonoridad en el idioma en que debe inscribirse; y la capacidad suficiente en las personas que deben ejecutarla.

Respecto de la primera condición, nos parece que no es necesario empeñarse mucho en probar que existen entre nosotros talentos capaces de dar feliz cima a la empresa que proponemos. Como músicos nos bastaría citar los nombres de Cenobio Paniagua; Octavio Valle y Melesio

Morales, son necesidad de sacar a luz otro varios que aun no se deciden a darse a conocer en obras de esta clase, pero a quienes la emulación y el deseo de contribuir a un objeto patriótico, resolviera a presentar en sus obras al juicio público.

Entre los poetas, encontramos los nombres de Ramon I, Alcaraz, Luis Muñoz Ledo y Juan A. Mateos [...]

En cuanto a la fluidez y sonoridad de nuestro idioma para ser modulado, todo lo que pudieramos decir nosotros en su abono, sería bien poco al lado de los el sabio literario y músico inteligente D. Tomás de Iriarte ha dicho en su poema titulado la Música:

“El orador y el poeta conocerán la fecundidad de nuestra lengua, su majestad, su expresión, su gracia, su docilidad para los diversos estilos; pero el músico se contenta con juzgar su armonía; y naciendo esta de la suavidad y variedad, a él pertnecia demostrar cun felizmente concurren ambas cualidades en el castellano.

Por lo demás, creemos con solo esto suficientemente probado que si hay Opera francesa y lo que es más inglesa y alemana, con más razón debe haberla mexicana, puesto que nuestro idioma es infinitamente mas musical que todos los demás, después del italiano, con el que tiene mil puntos contacto.

En cuanto a la capacidad en los cantores que deben ejecutar una ópera, el primer requisito para adquirir aquella que poseer el idioma que deben cantar, porque de otra manera no podrían comprender los sentimientos del poeta; y por lo mismo sería imposible que pudieran expresarlos. Por esta razón los actores italianos, a pesar de la buena disposición que algunos han tenido, puesto que se esponian a no llegar a posesionarse bien del papel que tenían que desempeñar, no conociendo sino imperfectamente un idioma que necesita más estudio que el que se hace de él ordinariamente.

Las dificultades que este punto nos presenta creemos que quedarán removidas dentro de poco tiempo merced a la educación a la vez artística, científica y literaria que están recibiendo los alumnos del Conservatorio, quienes a nuestro juicio no podían inaugurar mejor sus trabajos ante el público de México que desempeñando, una obra enteramente nacional, para echar los cimientos de la ópera mexicana. Entre los mismos socios aficionados se encuentran muchos cuya capacidad para plantear nuestro proyecto es indisputable. Nosotros, pues, escitamos a las personas que opinen en el mismo sentido a que se dediquen desde luego a ponerlo en ejecución, removiendo con mano firme cuantas dificultades puedan presentarse.⁴⁶

El necesario análisis de las circunstancias dentro y fuera del *campo* de la música, que impidieron la realización a plenitud de la propuesta de la Sociedad Filarmónica no puede llevarse a cabo en este trabajo. Sin embargo, se puede adelantar por un lado, que la relación entre la precaria apropiación del *capital específico* del *campo* de la música y la fidelidad a sus *representaciones musicales dominadas* —y en retirada en el *campo* de la

⁴⁶ *Ópera Mexicana en La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana.* 15-III-1867. En la transcripción se respeto tanto la ortografía como la sintaxis.

tradicción musical occidental— constituyeron impedimentos reales para el desarrollo de la propuesta de la “escuela de ópera mexicana”.

Por otro lado, el mercado de la música participó de manera negativa en el desarrollo de *expresiones musicales* de “ópera mexicana” por su incierto o dudoso éxito comercial. Sin embargo, algunos compositores lograron componer óperas que aún hoy en día no son programadas. La historiadora de la música Yolanda Moreno Rivas describe de la siguiente manera esa producción:

La lista de compositores nacionales que probaron su mano en la ópera es notable: por lo menos quince óperas compuestas y representadas dan testimonio de la decidida inclinación de los autores mexicanos por la composición de óperas. Existe una Catalina de Guisa (1859) de Paniagua, una Giovanna de Castilla de Luis Baca, una Ildegonda, (1869), un Romeo y Julieta y una Cleopatra de Melesio Morales, un Agaronte, Rey de Nubia (1863) de Miguel Meneses y un episodio musical en un acto y dos cuadros de Guatimotzin (1871) de Aniceto Ortega.⁴⁷

El análisis de este manifiesto es indispensable para comprender la *estructura* y los procesos de autonomización del *campo* de la música en dos planos íntimamente ligados. El primero, que se refiere a las *luchas* por los *objetos en juego* siendo uno de los más importantes, la *legitimación* de la creación de *expresiones musicales*, y el segundo, que se refiere a las capacidad de los *agentes* para la apropiarse del *capital específico* de la música y ponerlo en juego en la objetivación de *expresiones musicales* de nueva creación.

EL GUSTO O LA DIFERENCIACIÓN SOCIAL

En el número del quince de noviembre de 1866 de *La Armonía*, publicación de la Sociedad Filarmónica Mexicana, aparece el artículo intitulado *Sobre el gusto*, del cual sólo se informa al lector que es una traducción realizada por Urbano Fonseca, miembro de la Sociedad, sin especificar nada sobre el autor, la fecha de escritura o de primera publicación.

La discusión acerca del gusto, como se mencionó, precisamente se *legitima* como tema *legítimo* de la razón occidental en el siglo de la Ilustración por los autores que se ocupan de elaborarlo como categoría, entre ellos David Hume, Edmund Burke, Immanuel Kant o Jean Jacques Rousseau.

⁴⁷ Moreno Rivas, Yolanda (1995). *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México, Escuela Nacional de Música, UNAM. p. 71.

En el artículo publicado en *La Armonía* se explica la existencia del gusto como un don natural que el individuo siente pero que como tal no se puede definir, imposibilidad que le es inherente, pese a lo cual si es posible reconoce su función de servir como “anteojos de la razón”

De todos los dones naturales, el gusto, es el que más se siente y menos se explica; como que no sería lo que es si se pudiera definir. El gusto falla sobre los objetos, antes de haber tenido tiempo para formar el juicio acerca de ellos, sirviendo, si me es lícito hablar así, de anteojos de la razón.⁴⁸

En el plano de la regulación de las relaciones entre los individuos y los grupos sociales en el ámbito de la vida pública las leyes mexicanas, cuyo origen filosófico es el pensamiento ilustrado, impulsadas por los liberales y defendidas por los jacobinos en la Revolución francesa, afirman la igualdad natural de todos los hombres.

La Constitución Mexicana de 1857 reconoce la igualdad⁴⁹ como el atributo jurídico común a todos los hombres y mujeres por el sólo hecho de haber nacido en territorio mexicano, lo que se traduce en el precepto que reconoce a todos los ciudadanos iguales ante la ley.

Au contraire, el gusto es una noción indefinible que define las diferencias entre los hombres, diferencias que se despliegan tanto en lo público como en lo privado, y cuyo origen es natural, pero susceptible de mejorarse mediante la educación y la creación de

⁴⁸ “Gusto”. Traducción de Urbano Fonseca en *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*. 15-XI-1866.

⁴⁹

En el proyecto de Constitución presentado por la comisión respectiva, el principio de la igualdad priva sin lugar a dudas. Los artículos 2 y 3 del proyecto son claros al respecto. El artículo 2 contiene la supresión de los fueros; el 3 asienta que en la República no se reconocen títulos de nobleza ni prerrogativas ni honores hereditarios; sólo el pueblo, a través de su representación, puede recompensar a quienes hayan prestado o prestaren servicios a la patria o a la humanidad. El artículo 2 del proyecto establecía: Todos los habitantes de la república, sin distinción de clases, ni de origen, tienen iguales derechos. Nadie puede ser juzgado por leyes privativas ni por tribunales especiales. Ninguna persona ni corporación puede ser embestida de fueros o privilegios exclusivos, ni dotada de emolumentos que redunden en gravamen de la sociedad. La igualdad queda consignada en el texto constitucional y después de una larga lucha se logra la supresión de los fueros y de los tribunales especiales. Por ello...no carecía de razón el optimismo del Congreso Constituyente cuando al dirigirse a la nación afirmó: “La igualdad será de hoy más la gran ley en la República”. El constitucionalista Francisco Zarco exclama: ¡No más fueros! ¡No más privilegios!, ¡No más exenciones! ¡Igualdad para todos los ciudadanos! ¡Soberanía perfecta del poder temporal! ¡Justicia para todos!

Reyes Heróles, Jesús (1994). *El liberalismo mexicano*. Tomo tres. pp.55-58.

hábitos y costumbres. Tales diferencias son parte de la construcción subjetiva de los individuos y, por tanto, no deben ponerse a discusión: dichas diferencias no pueden definirse pero organizan al mundo social.

El gusto se posa, radica, existe en los individuos y gracias a él hombres y mujeres están o no “bien organizados”. Si bien no se puede definir el gusto, si se pueden observar sus expresiones en cada una de las elecciones de los individuos. Como “don” natural el gusto organiza al individuo y sus expresiones son reconocibles en las acciones que realiza en los espacios sociales. Así, el gusto es reconocible en su despliegue social, público o privado en las múltiples acciones de la elección y principalmente en aquellas en que se eligen o se distinguen los objetos bellos de los no bellos.

El gusto juega en el ámbito del arte el papel del “don” indefinible que permite tanto al compositor como al intérprete concretar sus respectivos dones geniales y, al público, enlazarse o integrarse a la obra del genio mediante la interpretación del ejecutante, siempre y cuando ésta sea de buen gusto.

Todos estos atributos del gusto están presentes en el artículo publicado por *La Armonía* que, puntualmente menciona todo aquello que hay que saber acerca del gusto y que se pueden analizar desde la teoría del campo: que la elaboración de la noción de gusto se crea y ocupa una *posición dominante* en el *campo* de las artes, que ésta ha sido *legitimada* como la noción que organiza y jerarquiza las prácticas de la creación, recreación y recepción musicales y, sobre todo, que la apropiación de la *representación* del gusto *legítimo, legítima* a los individuos y grupos que —diría Bourdieu— acorde con “aquello que hay que saber” eligen, en lo público y en lo privado, los objetos que acompañan su vida.

Los editores de *La Armonía*, conscientemente o no, eligen reconocer y *legitimar* la noción de gusto, eligen tener “el juicio de los hombres de gusto”. No está de más agregar que la articulación social de la noción de gusto permite a los *agentes* organizar emprender acciones y construir algunos aspectos de su subjetividad al jerarquizar y organizar los espacios sociales, al marcar *diferencias* entre los individuos que, al no poderse ni analizar ni discutir son, incuestionables e irremontables.

La inclusión íntegra del texto es pertinente para mostrar la contundencia de su argumentación y poder así relacionarlo con los procesos hasta aquí analizados. Es el gusto

el toque final de todas las actividades, de todas las *representaciones musicales*, de todas las relaciones en el *campo de la música*.

Es el gusto, en palabras de Bourdieu,⁵⁰ el que permite que los iguales se encuentren y que los *diferentes* sean señalados, Dentro de la cultura occidental es la noción de gusto la que aspira a organizar los espacios sociales por encima de lo real concreto que organiza el mundo social; es decir, las relaciones de producción, las *diferencias* económicas, las pertenencias partidistas, la apropiación de los medios de producción artística, las leyes que protegen la igualdad jurídica de los ciudadanos.

Cada hombre tiene un gusto particular por el cual da a las cosas que él califica de bellas y buenas un orden que no pertenece más que a él. Unos son los impresionables de los aires patéticos; otros se deleitan más con los alegres; una voz dulce y flexible, enriquecerá sus canciones de adornos agradables; una voz sensible y fuerte empleará en las suyas los acentos de la pasión, alguno buscará la simplicidad en la melodía, y a otros les llamará acaso la atención los trozos rebuscados é insólitos y todos calificaran de elegantes y bellas las piezas en que más se hay hecho sentir el gusto en que respectivamente estén dominados.

Esta diversidad nace ya de la diferente disposición de los órganos de que el gusto sirve para dejarse percibir; ya del carácter particular de cada hombre que lo tiene siempre predispuesto á sentir un placer ó un defecto mas bien que otro; ya de la diferente edad o sexo que lleva por distintos caminos los deseos, hacia objetos bien diversos; y en todos estos casos, no teniendo ninguna otra cosa que oponer al gusto ajeno, sino el gusto propio, es evidente que no debe porfiarse ni entrar en cuestión con nadie por eso. De aquí procede el adagio común; en materia de gustos no hay nada escrito.

Mas hay también un gusto general, en el que todas las gentes bien organizadas está de acuerdo, y este es solamente al que con mas generalidad se aplica el nombre de *gusto*. Haced escuchar un concierto á personas suficientemente instruidas y con oídos bien ejercitados; y una gran mayoría estará sin duda de acuerdos obre el juicio que debe formarse de sus diversas partes, y sobre la preferencias que deba dárselas. Pedid á cada uno la razón de su juicio y no se dificultará la respuesta, que será unánime y recaerá precisamente sobre todas aquellas cosas que se encuentren sometidas á las reglas: este juicio común es el juicio del artista ó del conocedor;

Pero en aquello mismo que esta Asamblea de jueces competentes haya calificado de bueno ó de malo, sin relacionarlo con las reglas, habrá disconformidad, porque no podrá descansar su fallo sobre ninguna razón sólida y común: *ese último juicio pertenece al hombre de gusto*.

Falta y aun puede concebirse que hay unanimidad perfecta, porque no todos están igualmente bien organizados; no todos son gentes de gusto, y las preocupaciones que engendran los hábitos y costumbres y hasta la

⁵⁰ Bourdieu, Pierre (2000). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

misma educación artística, trueca frecuentemente por convenciones arbitrarias el sentimiento y orden de las bellezas naturales. Por lo demás el genio inventa; pero el gusto es el que elije; y de nada tiene un genio abundante mas necesidad, que de censor severo que le impida abusar de sus riquezas: Sin gusto se puede hacer ciertamente grandes cosas; mas al gusto es á quien pertenece hacerlas interesantes.

El gusto es el que hace del compositor se penetre en la ideas del poeta; *el gusto es quien hace que el ejecutante se apodere de las ideas del compositor*; el gusto es el que ministra al uno y al otro todo lo que puede embellecer y dar realce al objeto; y *el gusto por último es el que da á los que escuchan la percepción y el sentimiento de todas estas conveniencias*.

Sin embargo, el gusto no es la sensibilidad, y bien puede hallarse en un misma persona un buen gusto y una alma muy fria; y algún hombre hay que se encuentra como enajenado por trozos verdaderamente apasionados, y se siente insensible á los aires graciosos. El gusto parece que se adapta mejor á las pequeñas ejecuciones, y la sensibilidad á las grandes

*Traducido para la Armonía. Por J. Urbano Fonseca.*⁵¹

En este sentido, no es de ninguna manera casual que la noción de gusto se genere de manera paralela a los procesos de autonomización del *campo* del arte, ya que es precisamente esta noción parte integral de una teorización que orienta la praxis en los espacios y tiempos sociales en donde los participantes —además de establecer sus propias reglas de relación— se dedican, por encima de cualquier otra actividad, a crear y consumir los objetos simbólicos y las *representaciones* que le dan sentido al mundo y a la vida cotidiana.

Tal vez la significación o relevancia de la publicación de este artículo radica en que muestra un momento de la *estructura* del *campo* de la música: un momento de lectura en la vida cotidiana de sus lectores, un tema de discusión en las reuniones de la Sociedad Filarmónica Mexicana, expresión de un aspiración social en tanto la apropiación de esta *representación* participa o *juega* socialmente en la jerarquización de los espacios sociales.

Pero como la inclusión de la traducción no es casual, o sin intención alguna, el hecho de su publicación forma parte de la praxis de la *posición dominante* en el *campo* de la música en la circunstancia socio-histórica de la segunda mitad del siglo XIX que, claramente, tiene la intención, similar a la que despliega la noción misma de *gusto*, de servir de guía para establecer y reproducir la *diferenciación social*.

⁵¹ *Gusto*. Traducción de Urbano Fonseca en La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana. 15-XI-1866. (s.n).

EL MERCADO DE LA MÚSICA EN EL SIGLO XIX MEXICANO

La organización del mercado de la música durante el siglo XIX mexicano es, tal vez, uno de los fenómenos más complicados de analizar por la cantidad de información que, si bien la historiografía de la música ha ido paulatinamente sistematizado, no ha sido histórica o sociológicamente analizada.

El mercado de la música no se ha analizado como fenómeno que participa en los procesos de consolidación y autonomización del ámbito de la música en México durante los cuales se definen, como ya se ha descrito aquí, la formación de las instituciones educativas, la profesionalización del músico, la construcción del gusto, el volumen del público, la jerarquización de las *expresiones musicales*, la elaboración de las *representaciones musicales*, las instancias de *legitimación* y las etapas del ciclo de producción musical en todos sus momentos, desde la creación hasta la recepción musical.

El mercado de la música en el México independiente es, sin duda, una de las transformaciones sociales que marca la ruptura entre el período colonial y el período independiente de la vida de la nación, ya que es a un tiempo la expresión simbólica y concreta de la libertad burguesa por excelencia, la de convertir los objetos creados por los humanos en uno solo que los iguala a todos: la mercancía.

Así, del significado de alabanza religiosa de *expresiones musicales* como *Misas*, *Maitines* y *Lamentaciones* aprobado y *legitimado* por el poder colonial —que convive con el significado de la prohibición ejecutada por el Santo Oficio de todas aquellas *expresiones musicales* de los pueblos originarios, de los africanos o de otros grupos sociales consideradas por éste como diabólicas, satánicas o paganas—, hasta el empuje burgués que desde Europa, y también en América, pugnaba por la apertura del *campo* de la música a las condiciones del libre mercado de la música para “colocar” las nuevas *expresiones musicales* en los espacios sociales secularizados.

Existe un proceso de transformación de las *visiones de mundo* impulsado por los grupos dominantes, de tal magnitud y potencia que redefine la *estructura* del Estado, las relaciones sociales, las relaciones de producción, las costumbres y hábitos de convivencia cotidiana, las formas de gobierno y, por supuesto, el significado de las *expresiones* y

representaciones musicales en las prácticas musicales como parte de las actividades del libre mercado.

Más aún, este impulso y sus respectivas *visiones de mundo* es de tal manera potente y en este sentido hegemónico, que es capaz de crear argumentos para su explicación y *legitimación* en los campos de la política y la filosofía; pero también en la acción de los grupos sociales, destruye los poderes tradicionales para imponer nuevos poderes, desata melancolías por el pasado y fe ciega en el progreso, crea, ¡*helas!*, confusiones y contradicciones.

Es bajo las circunstancias de transformación del mundo occidental que el impulso de la *representación* del objeto simbólico como mercancía *reestructura* las *posiciones* de los *agentes* y las *instituciones* en los espacios sociales de la creación artística, las cuales entonces se re-definen precisamente en torno a un nuevo *objeto en juego*: el monopolio o dominio del objeto simbólico como mercancía.

Las *luchas* internas en el *campo* del arte por incluir o añadir la significación de mercancía al objeto artístico no se reducen a un mero “añadido” de la valoración y jerarquización de dichas obras, sino, y más importante aún, se concentran en las *acciones* de los *agentes* por el dominio sobre las decisiones y acciones para objetivar su imaginación artística.

Dicho de otra manera, el movimiento general de las sociedades bajo la hegemonía de la producción capitalista poco a poco va “inundando” o determinando, en mayor o menor medida, los ámbitos de creación simbólica y transformando las relaciones entre los participantes, así como también el desarrollo y la apropiación de los medios de producción artística.

Sin embargo, su historia, es decir, su propia tradición autonómica que está construyendo a partir de los procesos de jerarquización y legitimación del ciclo de producción musical, constituyen un dique que no permite a los *agentes* e *instituciones* promotoras del libre mercado del arte el control monopólico del ámbito de creación artística.

La *autonomía relativa* del *campo* constituye un proceso de *luchas* que los *agentes* e *instituciones* plantean, desde sus *posiciones*, por la *autonomía relativa* de sus decisiones y

acciones con respecto a la obra de arte que crean y que incluyen las decisiones y *acciones* sobre los mecanismos para integrar las obras de arte al mercado de objetos simbólicos.

Es decir, la *estructura* del *campo* de la música se modifica en la medida en que los participantes establecen *luchas* por el *objeto en juego* de la mercantilización de las *expresiones musicales*, o sea, por la imposición de un valor de cambio⁵² a las *expresiones musicales* que implica el control de todas las etapas del ciclo de producción artística y que incluye la inserción de la creación musical en el mercado específico.

Los *agentes* e *instituciones* que defienden el valor de cambio de las *expresiones musicales* y que participan en el mercado de la música, definen una *posición* monopólica, es decir, como poder absoluto y controlador de los *objetos en juego* en el *campo* y de los *capitales* que lo *estructuran*.

Como *posición* cuyas *acciones* conducen al *campo* de la creación artística, con mayor o menor certidumbre, al camino de la *dependencia relativa* o *heteronomía*. Así, las *luchas* por la autonomía del *campo* son *luchas* que se posicionan en contra de la *posiciones* de las *representaciones* y *acciones* de la *heteronomía*.

Por tanto, en el siglo XIX —mexicano y europeo— las *luchas* dentro del *campo* de la música presentan, como sucede en los *campos* de las artes escénicas, características específicas debido al hecho (ya analizado en la primera parte de este trabajo) de la *existencia* de las *expresiones musicales* en la confluencia espacio temporal del intérprete, el público y el fenómeno sonoro de las *expresiones musicales*.

Dada esta característica, y su articulación con la *estructura* del *campo* de la música en el siglo XIX mexicano se puede analizar cómo en los espacios públicos y privados, así como en las actividades de “recreo musical” de las ciudades mexicanas, el mercado de las *expresiones musicales*, en sus diversas variantes o géneros, *estructura* las *posiciones* en el *campo de la música* y si aquel ocupa una *posición dominante*.

En la edición del 7 de noviembre de 1866 de la publicación quincenal de la Sociedad Filarmónica Mexicana, se publica el programa de su Tercer Concierto Privado, el cual a continuación se reproduce exactamente como aparece publicado:

⁵² Se entiende por valor de cambio el valor monetario con el cual se representa los objetos y por medio del cual estos son intercambiados por los individuos y grupos en los espacios sociales independientemente del valor de uso que éstos les asignen. Ambos conceptos forman parte de la teorización de Karl Marx. Una discusión contemporánea de estos conceptos en Echeverría, Bolívar (1998). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo Veintiuno Editores.

- Tercer concierto privado
I.- Obertura de *Felsenmuhle*
II.- Coro de *Hugonotes*
III.- Duo de Traviata (*Pura siccome un angelo*) de G.Verdi.
IV.- Fantasía y variaciones para Piano sobre temas de la ópera *Un Ballo de Maschera* de J.F. Contreras.
V.- Terceto de *Hernani* (*Solingo errante mísero*) de Verdi.
VI.- Canon de *Nabuconodosor* de G. Verdi
Segunda Parte
I.- Fantasía y Variaciones brillantes a dos pianos sobre temas de *Norma* de S. Thalberg.
II.- Aria de *Un Ballo de Maschera* (Ma dall'arido stello) de G.Verdi.
III.- Coro de *La Africana* (*Tu che la terra adora*) de G.Meyerbeer.
IV.- Fantasía y Variaciones sobre temas de *La Favorita* de J.Ortiz, ejecutadas en el saxophone por el Sr. D. José Ortiz.
V.- Aria de Maria de Rohan (Bella é di sol vestida) de G. Donizetti.
VI.- Duo de *Luisa Muller*. (*Sotto el mio pie*) de G.Verdi.⁵³

Los solos, duetos y ensambles vocales así como los arreglos para piano o saxofón son todos originales o arreglos de *expresiones musicales* del género de la ópera. Este programa, similar a otros organizados en ese momento, muestra la *estructura del campo* de la música en la cual los *agentes* definen sus *posiciones* por la *apropiación del capital específico* de la música a través de solo uno de sus géneros, lo cual hace evidente que, por lo menos, la música instrumental —sinfónica, de cámara, pianística— queda fuera tanto de los procesos de formación profesional y de apropiación técnica de los intérpretes como de los procesos de formación de las habilidades o capacidades de recepción del público.

Se trata de un momento que deja evidencia de la formación del gusto tanto de los intérpretes como del público y, como se verá enseguida, momento en que existe similitud casi total entre el repertorio de los programas privados y públicos.

Los nombres de cantantes, compañías, producciones, obras, autores y teatros son pormenorizados por algunos autores, ya tradicionales en la historiografía musical, como Jerónimo Baqueiro Foster, Guillermo Orta Velázquez y, en menor medida, Yolanda Moreno Rivas.⁵⁴ En ese listado es notable el predominio de la ópera italiana, con las obras de Pacini, Donizetti, Rosinni, Vaccai, Mascagni, Verdi, Bellini... y la puesta en escena de

⁵³ “Tercer Concierto privado de la Sociedad Filarmónica Mexicana” en *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*. 15-X-1866.

⁵⁴ Baqueiro Foster, Jerónimo (1964). *Historia de la música en México*. Tomo I. México, Secretaría de Educación Pública. Orta Velázquez, Guillermo (1970). *Breve historia de la música en México*. México, Joaquín Porrúa Editores. Moreno Rivas, Yolanda (1998). *Historia de la música popular*. México: CONACULTA.

operas como: *Torbaldo y Dorlisca*, *La Italiana*, *La Cenicienta*, *El Matrimonio Secreto*, *El Pirata*, *Los árabes en la Galia*, *Capuleto e Monteschi*, *Elixir de Amor*, *Los Puritanos*, *Lucia*, *Rigoletto*, *Aída*, *Otelo*, *El Trovador*, *Africana*, *Norma*, *Baile de Máscaras*, *Lucrecia Borgia*, *Don Pasquale*, *Don Carlo*, *El Barbero de Sevilla*, *Macbeth*, *Sonámbula*, *Favorita*, *Marta*, *Hernani*, entre las más famosas que reiteradamente son estrenadas, o re-estrenadas, por las compañías de ópera que visitan constantemente las ciudad de México.

De manera precisa, Jerónimo Baqueiro Foster comenta que hacia 1850 en la ciudad de México se incrementan los espectáculos teatrales:

Observándose el movimiento evolutivo del público mexicano en lo correspondiente al espectáculo ópera, se advierte que de compañía a compañía visitante, iba extendiéndose el repertorio progresivamente, predominado las composiciones de Rossini, primero y enseguida, las de Bellini, y Donizetti, que eran los tres operistas cumbres de Italia, con las puertas abiertas de todos los teatros de Europa y América.⁵⁵

El mismo historiador y musicólogo reporta que en 1852 el Empresario Marezek de la Compañía de Ópera Italiana, en su viaje desde Nuevo Orleans hacia México, hizo circular el siguiente anuncio:

El empresario y director de la Compañía de Ópera Italiana, tiene el honor de anunciar al ilustrado público de México, que vencidas y allanadas las grandes dificultades que se le presentaron para llevar a cabo su pensamiento, ha conseguido al fin su deseo y se encuentra ya en esta capital con una compañía de Ópera numerosa y escogida, que ha trabajado últimamente con el mayor aplauso en La Habana y primeros teatros de los Estado Unidos. Los artistas que figuran en ella han lucido sus talentos en Europa, y algunos de ellos han alcanzado verdaderos laudos en Londres, París, Milán, y Madrid, esperando que s su presentación en este teatro el generoso público de esta hermosa ciudad apreciará sus desvelos, dispensándoles la misma benévola acogida. Para que el todo responda al brillante conjunto de la Compañía, el Empresario tiene el gusto de manifestar que la orquesta se ha aumentado considerablemente, formándose con los mejores profesores que existen aquí y con otros que han venido expresamente con ese objetivo.⁵⁶

De la cantidad de datos que recogen las fuentes historiográficas y que reproducen la información de la actividad constante de las compañías de ópera en gira por las ciudades de

⁵⁵ Baqueiro Foster, Jerónimo (1964). *Historia de la música en México*. Tomo I México: Secretaría de Educación Pública. p.151. (s.n.)

⁵⁶ Baqueiro Foster, Jerónimo. *Op.cit.* p.153

la república mexicana, se puede hacer una primera observación sociológica acerca de la existencia de un mercado de la música medianamente establecido.

Sin embargo, la información verdaderamente importante que arrojan los datos citados aquí es la relación entre la formación profesional existente, la formación del gusto de ejecutantes y escuchas, y los espectáculos públicos organizados por el naciente mercado de la música.

Lo relevante de los datos es, en otras palabras, que muestran la relación entre los *agentes e instituciones del campo* de la música que en su praxis simbólica y concreta —objetivada en las *expresiones* y las *representaciones musicales*—, *diferencian*, jerarquizan y *legitiman* ciertas practicas musicales que, coincidentemente, son las mismas organizadas por empresarios, directores y cantantes.

La *legitimación* no se le otorga directa, explícita o evidentemente a la actividad empresarial ni a las ganancias, sino todo lo contrario. La *legitimación* les es otorgada a los compositores, a los cantantes, a la tradición operística, a los dramas escénicos y a los empresarios en tanto individuos artistas, o interesados en el arte, por su dedicación a tan noble empresa.

Como ejemplo de la forma de la *legitimación* desde el *subcampo* del consumo y de la recepción, es interesante mencionar la narración de la experiencia adolescente de vida musical del poeta Enrique González Martínez en su natal Guadalajara:

Sobre la música en Guadalajara en la década de los años 80 del siglo XIX. Yo, como mis padres, me aprendí de oído y me deleité con buena parte de las obras de Meyerbeer y Rossini: El poeta, Los hugonotes, La africana, Dinorah, del primero y no tenían secretos para mí ni El Barbero, ni las oberturas de Guillermo Tell y de Semínaris. El amor a los clásicos y románticos alemanes y a la música moderna habría de venir después y acrecentarse con mi vida en la capital y con mis viajes por el extranjero.⁵⁷ [...] Ángela cantaba sin tomar en cuenta la escasez del auditorio con aquella su voz maravillosa y con la emoción de verdadera artista, noble y desinteresada. Yo tenía entonces unos doce años —no recuerdo la fecha exacta de tan famosa temporada lírica—, pero mi afición precoz me la ha hecho inolvidables. Por cierto que el público asistió con cierto recelo al estreno de la entonces más reciente obra de Verdi y con no poca prevención contra la música de Aída, de la cual se decía que, bajo la influencia de Wagner, esa casi inaccesible. Así se lo dijeron a mi padre,

⁵⁷ González Martínez, Enrique; *op. cit.* p. 20

quien lo mismo que todo el auditorio, aplaudió a rabiar y rió de buena gana de aquellos prejuicios de oscuridad cuando terminó la función.⁵⁸

La escuche después en *La Sonámbula* y en *Norma*, sus obras favoritas, y vi cómo enloquecía la artista mexicana al escaso público que asistía a la ópera con verdadero sacrificio económico, no obstante la baratura de los precios. La Peralta cantaba como si lo hiciera en el teatro de la Scala de Milán o en la Gran Ópera de París, entregándose ella y su arte al reducido número de oyentes, conmovida por el aplauso de la patria. Que le pagaba en ovaciones clamorosas el prodigio de su canto.

Ya para despedirse de la tierra tapatía, ofreció una función monstruo en que se cantaron *Aída* y *Rigoletto*, ¡por un peso la luneta! Apenas hubo concurrencia para las dos tercias partes del teatro. El público, entre delirantes aplausos, pidió a Ángela que cantara *La paloma* y ella, sin melindres, dio a Guadalajara su adiós con la popular melodía.⁵⁹

[...] Guadalajara, no obstante su falta de elementos y su habitual penuria de aquellos años, cultivaba amorosamente el arte musical y cifraba en ello su orgullo provinciano. Se envanecía de sus pequeñas glorias locales, y llamaba la atención ver cómo en aquel medio mezquino se formaban artistas de verdad.⁶⁰

A partir de la descripción acerca del entusiasmo del público, limitado solamente por las penurias económicas de la vida real —datos empíricos que se repiten en otras fuentes—, se puede afirmar que, en el siglo XIX mexicano, no es el mercado de las *expresiones musicales* por sí sólo el elemento que *legitima* la tradición del teatro lírico, sino el conjunto de relaciones entre las instancias de formación musical (como las escuelas de música) y las de construcción del gusto (como periódicos y sus respectivos críticos), la propia actividad de las compañías de ópera, y la apropiación del *capital específico* de la música que *agentes e instituciones* hacen desde la combinación con otros *capitales* educativos, sociales y culturales.

Todo ello desde las *representaciones musicales* que, en su articulación con otras *representaciones sociales*, forman las *visiones de mundo* de los grupos sociales que consumen las obras de la tradición operística que, para la segunda mitad del XIX mexicano, es pensada por el grupo social dominante ya como una tradición propia.

Lo anterior ocurre en un país donde el público consumidor de estas *expresiones musicales*, tiene el anhelo de vivir de acuerdo con sus *representaciones* pero que se enfrenta con la realidad objetiva de la escasez económica y de las insalubres condiciones de

⁵⁸ *Op.cit.*, p.21

⁵⁹ *Op.cit.* p.22.

⁶⁰ *Op.cit.* p.23.

las ciudades, circunstancias que ciertamente limitan el cumplimiento, por la vía de los hechos, de sus *representaciones musicales*.

Tuve la suerte de escuchar de niño a Ángela Peralta —¿cuántas personas hay ahora que puedan decir otro tanto?— en la temporada memorable del 83, que culminó en Guadalajara con el estreno de *Aída*, interpretada con una compañía digna de cualquier ciudad europea y presentada con un lujo escénico desconocido en la modesta ciudad tapatía, *la cual no pudo corresponder al gran suceso ni otorgar más premio a aquel gran conjunto de artistas que sus aplausos y su emoción, pues la penuria de la ciudad no alcanzó a llenar el teatro Degollado, y muchas representaciones se dieron ante dos o tres centenares de oyentes.*

De aquel grupo de artistas que de Guadalajara partió a Mazatlán en plena derrota económica y a encontrar la muerte durante la epidemia de fiebre amarilla, que azotó al puerto sinaloense, recuerdo algunos nombres: el maestro Rosa, director; el bajo Juan Reina, gran voz con poca escuela; Josefina Zepilli, bella mujer y excelente contralto. La orquesta reforzada con profesores de Guadalajara, formó un estimable conjunto bajo la hábil batuta del director.⁶¹

La *representación musical* creada por *agentes e instituciones*, que ubica a las *expresiones musicales* del género de la ópera como la práctica musical por excelencia, en realidad *diferencia* y jerarquiza no solamente las *expresiones musicales* sino los espacios sociales y por supuesto los grupos sociales. En otras palabras, las *representaciones musicales* construyen la *diferenciación social* por encima de la realidad de escasez, de dinero, de condiciones de higiene y de salud colectiva, y refuerza el imaginario de la disposición natural de los mexicanos hacia la música.

La definición sobre el papel del mercado en el proceso de autonomización del *campo* de la música es esencial para la comprensión de las relaciones en ese *campo* en México ya que, y como se apuntó en la primera parte de este trabajo, la *posición dominante* es ocupada a lo largo del siglo XIX por la tradición que construye el mismo Beethoven y los compositores que se considera sus herederos y continuadores, principalmente Berlioz, Liszt, y Wagner⁶²

⁶¹ *Op.cit.* pp. 21-23.

⁶² Todos los compositores que en el siglo XIX escribieron sinfonías se pueden considerar herederos directos de Beethoven, él es la referencia obligada por ser el transformador de la forma, la estructura, interna, la instrumentación e incluso la duración de la sinfonía. Así, los grandes sinfonistas (compositores de sinfonías) del siglo XIX Johannes Brahms, Antón Bruckner, Antonin Drovak, Gustav Mahler y también Cesar Franck, Felix Mendelshonn y Robert Schumann son, todos, solamente comprensibles a partir de genio innovador y propositito de Beethoven. La excepción en esta lista es sin duda Richard Wagner quien no escribió sinfonía pero quien tampoco puede ser comprendido sin la obra de Beethoven.

Los herederos del ideal del genio no lo son solamente por su apropiación del *capital específico* del *campo*, tampoco exclusivamente por la *representaciones musicales* que construyen —y pormenorizan los “dones” del genio músico— sino porque definen las habilidades para el control y dominio del mercado de la música.

En estas circunstancias, la *posición dominante/dominada* del *campo* de la música en México puede construir dentro de las fronteras del país, la *posición dominante* que organiza la *diferenciación social* simbólica —*la visión y di-visión social*⁶³ siguiendo a Bourdieu— de los grupos en el mundo social.

Al mismo tiempo esa misma *posición dominante/dominada* fuera de las fronteras es una *posición dominada* ya que los *agentes e instituciones* que la definen y defienden, incluyendo el papel *legitimador* del mercado de la música, ocupan una *posición* plenamente *dominada* en el *campo de la música* de la tradición occidental y, en ese momento de la *estructura del campo*, una *posición* imposibilitada para la apropiación y la innovación del *capital específico*, por lo tanto imposibilitada de transformar sus *expresiones y representaciones musicales*.

HACIA EL FIN DEL SIGLO XIX. LA POSICIÓN DOMINANTE EN EL CAMPO DE LA MÚSICA.

En el *campo* de la música en México hacia finales del siglo XIX, se entabla la *lucha* por la definición *legítima* del gusto musical desde una *posición* defendida por un sector del público (*subcampo* del consumo), y también desde una *posición* defendida por compositores, profesores y directivos del Conservatorio en la ciudad de México (*subcampo* de la producción y la reproducción).

Como se verá a continuación, algunos de los *agentes* defensores de la *posición* defensora del “estilo italiano” (ópera italiana), antagonista del “estilo alemán” (ópera alemana), llevan la *lucha* al extremo de definir su gusto como uno de los elementos esenciales de la idiosincrasia nacional, y como elemento constitutivo del gusto nacional.

Cabe recordar que una de las *leyes esenciales de funcionamiento*⁶⁴ de la teoría del *campo* elaborada por Pierre Bourdieu señala que los *agentes* defienden *posiciones* desde

⁶³ Bourdieu, Pierre (2001). “La fuerza de la representación” en *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Ediciones Akal. pp. 85-95.

⁶⁴ Bourdieu; Pierre. (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo.

lugares donde caracterizan los estilos y construyen los gustos que prefieren y *legitiman*, y desde donde nombran las *posiciones* opuestas o encontradas.

Asimismo, Bourdieu destaca que dentro del *campo* los *agentes e instituciones* pueden mantener *posiciones* opuestas y *embestidas* o *acciones* drásticas debido al hecho de que todas las *posiciones* reconocen los *objetos en juego* como *legítimos* y *legítimas* las *luchas* que por su control o dominio entablan, ya que por los *objetos en juego* existe y se *estructura* el *campo*.

Así, a partir de esta *ley de funcionamiento* del *campo*, se puede advertir claramente en el siguiente escrito periodístico publicado en el periódico *El Tiempo* en el año de 1904 por el compositor Melesio Morales,⁶⁵ defensor del “estilo italiano”, que él comprende perfectamente la necesidad de *legitimar* las *expresiones musicales* que *estructuran*, no solamente la *posición* que se reconoce como defensora de las *expresiones musicales* serias, sino al campo mismo como ámbito artístico.

Melesio Morales no puede *deslegitimar* el “estilo o escuela alemana” como tal, ni desde el análisis puramente musical del *capital específico* de la música acumulado por esa *posición* —de las técnicas composicionales, los lenguajes o las estructuras rítmicas, armónicas y melódicas— ni tampoco por su *capital* social o simbólico dado que las *expresiones y representaciones musicales contemporáneas* de esa “escuela”, en específico la creadas por Richard Wagner, constituyen el legado y la continuación de la larga tradición occidental que *estructura y legitima* el *campo de la música* como un ámbito artístico naturalmente existente donde se crean objetos simbólicos propios de las “naciones civilizadas”.

La toma de *posición* contraria a la del “estilo alemán” la construye Melesio Morales desde la argumentación de que los lenguajes y formas musicales se han desarrollado, desde el inicio de los tiempos, acorde con las esencias y significados naturales a la idiosincrasia de cada pueblo o gusto nacional cuya diferencia genera naturalmente “bandos de índole opuesta” aunque, y para que el *campo* siga existiendo como tal, ambos se reconocen como fuerzas civilizatorias.

⁶⁵ Melesio Morales (1838-1908), creador de la escuela italiana de la ópera en México. Autor de las siguientes óperas *Ildegonda* (1866), *Gino Corsini* (1877) y *Anita* (1894). Escribió la sinfonía *Vapor*.

En un artículo publicado en 1904, intitulado *Los Conciertos del Conservatorio en el Arbeu*, el maestro Melesio Morales afirma:

Ofrece el arte de los sonidos a sus adeptos, dos géneros de música muy marcados: el melódico, inspirado y cantable y el polifónico, rebuscado y abstruso. El uno adaptable a todos los gustos y a todas las inteligencias; el otro con atractivos especiales y agradables a notoria minoría. Los dos, patrimonio de las naciones civilizadas y señal permanente de la ilustración de las multitudes: cada uno con partidarios, y los dos al servicio de la humanidad.

En el transcurso de los tiempos la idiosincrasia de los pueblos ha dado preferencia a uno sobre el otro, resultando de ello dos bandos de índole opuesta. Y aunque en todas partes se cultivan más o menos los dos géneros, a uno se le llama italiano, por ser como la escuela italiana, esencialmente melódico; y al otro, alemán, porque la escuela alemana es netamente polifónica.

[...] La italiana —música de corazón— la gusta y aplaude el mundo entero; la alemana —producto del cerebro—, especialmente la wagneriana, sólo una minoría iniciada que piensa antes de sentir, el revés de la opuesta que siente antes de pensar.⁶⁶

Dejando de lado el conocimiento de la textura y lenguaje musical⁶⁷, el maestro Morales agrega otros argumentos que se derivan de la realidad concreta del *subcampo* de la reproducción y el consumo:

Los centro filarmónicos de ambos mundos, aquellos que aman el arte por el arte y hallan exentos de espíritu de bandería, albergan las dos escuelas, cultivándolas con *amore*, y estimándolas en los mucho que cada una vale conforme a las cualidades que les son propias. No así la gran mayoría de los mortales que, no estando obligada a profundizar no poco ni mucho las combinaciones sonoras, las aceptan y aprueban únicamente por lo que le suenan y afectan.

Por eso, tanto en Europa como en América, no se toma a lo serio al arte docto, y su cultivo se atiende con relativa negligencia y descuido, pues no es “buen negocio”. De aquí se sigue que los éxitos son o artísticos o pecuniarios, en relación con el número y calidad de los espectadores que los otorgan. El espectáculo que cuenta con la mayoría de los llamados, obtiene aplausos y pesetas; éste “es negocio”: Por el contrario, el espectáculo que espera en la escasa minoría de los escogidos, recoge sólo aplausos; este no es negocio, Y como las empresas sólo tienen por punto de mira la especulación, negocio que no ofrece utilidades no lo afrontan.

⁶⁶ Maya, Aurea. comp. (1994). *Los Conciertos del Conservatorio en Abreu en Melesio Morales. Obra periodística*. México: CENIDIM, p. 107. (s.n).

⁶⁷ Acerca de la música modal Copland, Aaron (1998). *Cómo escuchar la música*. México, Fondo de Cultura Económica. También Moncada García, Francisco (1995). *Teoría de la Música*. México: Ricordi. Para la tradición del lenguaje de los modos Grout, Donald Jay (1960). *A history of western music*. New York, W.W. Norton.

En México, hoy por hoy, el número de adeptos a la música abstrusa y polifónica es escasísimo. Puede constarse así, setenta u ochenta individuos para el cuarteto clásico; veinticinco o treinta profesores de piano dedicados a la enseñanza de la música rusa y sus congénéricas: una sexta parte del teatro Abreu que acude al llamamiento de la música wagneriana (estilo Berlioz); cuarta parte de *idem* afecta a la ecléctica música francesa (grande opera) y la mitad que *aguanta* los concierto sinfónicos.⁶⁸

El maestro Morales mezcla en su argumentación los temas que en las *luchas* por la autonomía de los *campos* de creación artística⁶⁹ los *agentes* han definido en aras, precisamente, de establecer o consolidar la distancia de las presiones del mercado mediante el control o dominio sobre los materiales sensibles para la libre creación artística y para no sucumbir ante las presiones externas de los públicos —mercado— previamente construidos que esperan recibir, una vez más, objetos simbólicos o *expresiones musicales* ya probados y aprobados, es decir, *legitimados*.

Por tanto, el compositor mexicano define su *posición* dentro del *campo* bajo los argumentos de que la mayoría del público, en América y en Europa, prefiere la “escucha fácil” de la “música del corazón”, y que por ende rechaza las complicaciones de “la música abstrusa y polifónica” de la obra “producto del cerebro”. Añade, entonces, que el éxito de un espectáculo es de dos tipos: pecuniario o artístico.

El primero es negocio, el segundo no lo es. Así, Melesio Morales llega a la clasificación de los dos tipos de arte musical o de creación de *expresiones musicales*: el que es negocio, el de las mayorías, y el que no es negocio, el de las minorías.

Para enriquecer su argumentación, Morales ofrece al lector los resultados de su experiencia de años en el *campo* de la música en México, o, como el mismo lo expresa, “en el seno de nuestra sociedad”:

[...] Y bien. En virtud de esta experiencia adquirida en el seno de nuestra sociedad cada prueba-loable siempre- que se intenta con la mira de modificar los gustos y tendencias de la inmensa mayoría en cuestión, nos apena, seguros como estamos del insuceso a que corre. La frialdad y el desdén con que se ha recibido la obra de Berlioz, ya nos la esperábamos, y con tanta seguridad, que libramos oportuna apuesta; la que al fin ganada, hubiéramos querido perdida.

(Después de muchos años de la polémica sobre el tema) Se sostenía entonces lo que actualmente sigue sosteniéndose a pesar de los años de

⁶⁸ Maya, Aurea. *Ibid.* pp 107-108. (s.n.)

⁶⁹ Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama

dura prueba; *la posibilidad de cambiar el gusto naciones de nuestra masas*, manifestado reiteradamente a favor del gusto italiano, por el de la minoría que prefiere el arte al estilo alemán o porveniriano; y esto, aduciendo razones de mayor o menor conveniencia sui generis, que no lindan con la verdad de *nuestras facultades estéticas*.

Ya está visto, que antes como ahora, no obstante haberse hecho poderíos en buen terreno por llegar al fin deseado, no se han cosechado frutos. *La situación musical, a través del temperamento criollo, es la misma, no ha cambiado, por más que el tal camino se declame. Ni cambiará. Esta es nuestra arraigada opinión. México ha dado ya cuanto puede y tiene a favor de un arte que no ingiere, ni le gusta, no le conmueve, ni le atrae; ha dado un relativo contingente de tributarios al contrastado género; contingente pequeño, si- no podía ser mayor- pero único, y basta; el recurso está agotado.*⁷⁰

La larga experiencia del maestro Morales adquirida “en el seno de nuestra sociedad” le permite hacer una elaboración sobre el gusto y afirmar de manera tajante la existencia del “gusto nacional”, moldeado indiscutiblemente por la sensibilidad y formas de las *expresiones musicales* de la “escuela italiana”.

Según Melesio Morales, el gusto nacional, a pesar de los intentos para lograr su transformación, no se ha podido modificar; *ergo*, el gusto nacional no es modificable ya que es esencia, naturaleza, idiosincrasia.

Finalmente, Melesio Morales entrega el argumento fundamental de su vehemente discurso en la descripción de la razón que explica la permanencia de la situación musical de la nación: el “temperamento criollo”, gracias al cual la situación nacional “es la misma, no ha cambiado”. El argumento extiende el temperamento criollo al gusto natural de la nación, de las masas, de México, universalizando la esencia criolla a todos los miembros de la misma.

Morales, declara, a futuro y a nombre de México, que la situación musical —el conjunto de relaciones sociales en el *campo* de la música donde también se construyen parte de su subjetividad y sus creencias objetivadas en las *representaciones musicales*— no cambiará, sino que permanecerá inamovible; Morales se convierte en “Casandra Musical” y prevé que el gusto de la nación, de “temperamento criollo”, seguirá fiel al “estilo italiano”.

Por nuestra parte, lamentando en cierto modo el desvío de nuestros melómanos por un arte que debiera ser mejor atendido y cultivado, nos congratulamos con nuestros partidarios por el valor nunca entibiado, con que reciben las producciones tanto antiguas que modernas, firmadas

⁷⁰ Maya, Aurea. *Op.cit.* p. 108. (s.n.).

por Rossini, Bellini, Mascagni, Puccini y Giordano, *pertenecientes todos a la madre-escuela italiana, bella, grande e inmortal.*

Y hacemos vehementes votos, porque en vez de querer imponer a nuestros connacionales, un estilo musical, muy bueno, pero que abiertamente rechazan, imitemos a los maestros rusos, que han llegado a dar tipo a su naciente escuela. Obsequiando las tendencias de su idiosincrasia nacional. México no necesita copiar; puede crear y creará más tarde en cumplimiento de un deber para con la patria. Mientras llega ese cercano día, los apóstoles del porvenirismo, cada vez que para halagar sus ideales libre batalla, al entrar en ella, imitando a los gladiadores romanos, habrán de exclamar: “¡Ave a Alemania, morituri ti salutant!”⁷¹

En varios artículos publicados en periódicos de la ciudad de México, el maestro Morales señala de manera explícita las relaciones que *estructuran* el *espacio* social del *campo* de la música y que es relevante volver a señalar, ahora a partir de sus afirmaciones en el artículo *El arte musical en México y el Conservatorio* de 1896:

¡El arte! ¿Y quién se ocupa de arte en México?, exclamará algún pesimista improductivo: ¿Quién? Un grupo, y no es el único, de jóvenes animosos *che portno in petto la sacra cintilla*; jóvenes concertistas de piano, y cuartetistas de instrumento de cuerda y de aliento, grupo aislado en sus trabajos, solitario en sus labores, constante en sus propósitos e ignorado en sus conquistas, grupo de inteligentísimos virtuosos, *minnesanger* del presente, que a semejanza del literato y el poeta mexicano, van devorando pacientemente una existencia afanosa, incomprendida, sin descanso y sin recompensa, esparciendo con sus preclaras inteligencias por sobre la crítica y la oposición, ¡luz, vida y armonía! Ese grupo, pues, se ocupa de arte...y estudia...y progresa.

Los conciertos de música seria que periódicamente y con gran aplauso han ido verificando tanto en la Escuela Nacional Preparatoria como en el saloncito de la calle de Zuleta⁷² los distinguidos artistas Ricardo Castro, Wenceslao Villalpando, Luis G Saloma, Cesar R del Castillo, Pedro Ogazón, A Villaseñor; A. Aguirre, P. Valdés, A Herrera; F. Velásquez, L. Romero, G Dávila, L. Godard, L Beristáin, J. Carrillo, R Galindo, A Saloma; N. Vázquez, J. Desachy, A. Rocha, A, Arias, F. Solares, J Malpica, L. Moctezuma, L. Ángel y R. Romero, *demuestran nuestro dicho y son prueba palmaria del adelanto musical de nuestro suelo.*

Y más grata y más satisfactoria resulta la tarea, cuanto más fijamos nuestra atención en la importantísima verdad, de que, con, o sin atención, se ha ido haciendo punto omiso en todas las crónicas: el hecho innegable y palpitante de ser todos eso distinguidos profesores que hemos nombrado, esos artistas mexicanos que sostienen con general aplauso el movimiento artístico musical en México, oriundos del Conservatorio, *hijos de esa mal querida escuela a la cual, amigos y enemigos, propios y extraños, lapidan con furor digno de mejor causa; pero que, a despecho*

⁷¹ Maya, Aurea. *Ibid.* pp. 107-109. (s.n.) texto en italiano en cursivas en el original.

⁷² Morales se refiere a la sala de conciertos de la casa a Wagner y Levien. (Nota de la compiladora)

*de la oposición, crece, produce y volere o non volere (querámoslo o no) mantiene flotante y autónomo el honor naciente del arte criollo.*⁷³

En las citas anteriores hay, en primer lugar, una descripción de las *representaciones musicales* cuya función, como se ha explicado a lo largo de este trabajo, es cohesionar a los *agentes* en determinado *campo* alrededor de sus *objetos en juego* y simultáneamente en alguna *posición*: Formar, al menos, algunas de las creencias que guían sus acciones y que al ser articuladas con otras en el mundo social integran las *visiones de mundo* de los grupos e individuos.

Morales, desde su posición ampliamente *legitimada*, *legitima* las *representaciones musicales* de un grupo dentro del *campo* desde la cual defiende y *legitima* el Conservatorio y el mercado del teatro lírico de la ópera; desde la cual además, como voz pública en los periódicos, construye el gusto nacional inclinado al “estilo italiano” y, por último, desde la cual mantiene una relación con el grupo dominante.⁷⁴

Desde esa *posición*, Morales describe una a una las *representaciones artísticas y musicales dominantes*, por un lado, las que afirman la existencia del *campo* de las artes y de los artistas, las que caracterizan el trabajo de éstos como solitario, aislado, e incomprendido por el resto del mundo social, las que sostienen que en México el trabajo artístico musical está en pleno desarrollo. Y por otro, la *representación musical* que afirma la relación social, histórica y cultural entre el arte musical y el grupo que aisladamente lo mantiene: el grupo criollo que crea y desarrolla el “arte criollo”.

Una de las *variables nacionales* que define al *campo* de la música en México es, precisamente, la construcción de *representaciones musicales* que establecen la relación entre la pertenencia étnica y la alta jerarquía y valoración de algunas *expresiones musicales*.

La *representación musical* del arte musical elaborada por la *posición dominante* del *campo* de la música en México establece la relación entre las *expresiones musicales* de ese arte musical y el grupo social que lo mantiene, reproduce y difunde; más aún, reconoce y

⁷³ Maya, Aurea. *Ibid.* pp. 93. (s. n.)

⁷⁴ La relación del grupo dominante y la clase dirigente debe ser abordada en una investigación puntual, baste decir ahora que el propio Melesio Morales reconoce el apoyo del gobierno liberal de Benito Juárez quien ayuda a la consolidación del Conservatorio mediante la donación del edificio para llevar a cabo sus actividades, donación o usufructo refrendado por los presidentes Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz. También Morales le dedica su ópera Anita “a nuestro prestigiado y amado Presidente general Porfirio Díaz, quien —dígalos con gusto desde luego— se ha dignado a aceptar la dedicatoria que le hecho de mi composición. *Ibid.* pp.104 y 116.

afirma como realmente reconocibles en el contenido, forma y lenguajes musicales de dichas *expresiones musicales* su característica primordial: la *diferencia étnica* del grupo criollo.

Por lo tanto, la *posición dominante* le otorga a las *expresiones musicales* de la tradición occidental de la ópera italiana nueva jerarquía, significado, valor y *legitimidad*, la de las *representaciones dominantes* en el *largo tiempo* de la dominación en la nación mexicana, es decir, la *representación* de la *diferenciación étnica* del grupo criollo.

Así, en México, la *posición dominante* del *campo* de la música genera la *representación musical* de la creencia en el “arte criollo”, que puede ser articulada tanto en el *campo* de la música como en otros espacios sociales por ser uno de los ejes constitutivos de la cultura mexicana, al expresar, como se explicó en este capítulo, la *representación* fundamental de la construcción cultural y social de la imposición colonial que no es sino la imbricación de la jerarquía social, cultural y económica con los objetos simbólicos creados en los distintos ámbitos artísticos.

En relación con la jerarquía y valores del arte criollo —tal como se pudo advertir en los textos de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana en la década de los años veintes del siglo XIX mexicano— otro elemento constitutivo de las *representaciones musicales dominantes* es la adjudicación de poderes de deleite y tranquilidad para el espíritu a las *expresiones musicales* de la música “seria”, tal y como lo expresa de manera contundente nuevamente Melesio Morales en el periódico *El Nacional* del 3 de octubre de 1883, en un artículo intitulado *La ópera italiana*:

¡Ya era tiempo!

¡Loado sea el Todopoderoso!

¡Tendremos ópera italiana!

Después de soportar ese aborto de la inspiración humana que se llama ópera bufa francesa, cuyo sostén es y será ese enjambre de vestales impúdicas de prostituida juventud; después de tolerar pacientemente y hasta con inexplicable aplauso la cremación de las mejores producciones del repertorio lírico moderno; cantados ambos géneros por artistas crepusculares y mal agradecidos, en un idioma chiflante y gutural, el deseo general de la buena sociedad mexicana, manifestado a tiempo a favor de las compañías italianas, va a ser satisfecho. Podemos pues, los afectos al arte y no a los artistas, aspirar al deleite *tranquilo, platónico y sano* que procura *il bel canto che nell'anima si sente* (el bel canto que conmueve al alma).⁷⁵

⁷⁵ Maya, Aurea, La compiladora agrega la siguiente nota:

Así, se expresa la *posición dominante* en el *campo* de la música que propugna por las expresiones musicales “sanas” que no corrompan con “vestales impúdicas” que hablen francés a la “buena sociedad mexicana”, *posición* que encuentra su fundamentación en la concepción platónica de los poderes de las *expresiones musicales* dirigibles hacia el bien o hacia el mal, poderes por los cuales unas deben ser prohibidas y otras promovidas.

Otra expresión de los “poderes” moralizantes y civilizatorios de la música lo manifiesta Melesio Morales en el periódico *El Nacional* el 8 de diciembre de 1881, artículo en que se congratula por la decisión del gobierno de Porfirio Díaz de incluir la enseñanza musical en primarias y secundarias:

De notarse con gusto es también, cómo el gobierno por fin, se ha decidido a impartir su inmediata protección a un arte, cuyos progresos harto notables, aunque así no lo comprendan algunos exigentes, se ha debido en gran parte a esfuerzos puramente individuales. El gobierno no solamente mantiene hoy con decencia la música en el Conservatorio, sino que la ha impuesto —y por esta disposición debe aplaudírseles— como ramo indispensable en la educación que imparte a la niñez en las escuelas nacionales, primarias y secundarias, *es que ha comprendido sin duda que nadie necesita más de las virtudes medicinales de la música, que los mexicanos para sosegar, modificar y calmar su carácter inquieto, descontentadizo y belicoso.*⁷⁶

Así, la clase dirigente aprovecha las cualidades “curativas” de la música y decide impartir educación musical en las escuelas nacionales para modificar el carácter de los “mexicanos”, ya que comparte con la *posición dominante* en el *campo* de la música las *representaciones musicales* que consideran que algunas *expresiones musicales* expresan el bien y la belleza; es decir, que las *expresiones musicales* tienen relación con la moral y el buen gusto.

La relación entre la *posición dominante* del *campo* de la música y la clase *dominante* establece *representaciones* del sujeto colectivo llamado nación mexicana, sus características y por último, que éstas, por ser nocivas al resto de la sociedad, necesitan ser modificadas. Hay que recalcar que los *agentes* de la *posición dominante* definen la esencia

En 1882 (al igual que en año anterior) únicamente se presentó la compañía de ópera bufa francesa de Maurice Grau. Las representaciones de ópera italiana comenzaron hasta mediados de 1883 cuando el empresario Joaquín Moreno presentó una compañía traída de Milán

Ibid. p. 49. (s. n.). El italiano aparece en cursivas en el original.

⁷⁶ Maya, Aurea; *ibid.* pp. 21-22. (s. n.)

y naturaleza de los mexicanos desde la distancia, desde un lugar alejado donde, a refugio, creen dominar la visión panorámica y por tanto poder nombrar y describir lo que ven sin tener nunca que estar allí.

POSTLUDIO.

En el siglo XIX, el proceso de *lucha* por la autonomía del ámbito de la música en México comparte con otros procesos nacionales de la tradición de la música occidental, las determinaciones que le imprimen, por un lado, las transformaciones políticas del Estado moderno y, por el otro, la preeminencia del mercado de la música.

Estas determinaciones construyen los espacios sociales de lo público, ya sea de la política y de lo simbólico, en procesos paralelos que amplían en múltiples planos la secularización de la dimensión simbólica de la vida cotidiana. Esta circunstancia histórica permite a los artistas fortalecer las *luchas* por la autonomía de los ámbitos de especialización y transformar así su vida interna. La combinación espacio-temporal de estos fenómenos transforma el devenir de la tradición cultural y musical occidental y en México transforma paulatinamente las características de la vida social de las ciudades del país — que de manera emblemática se observa en la ciudad de México— y en general la estructura del *campo* de la música.

En la segunda mitad del siglo XIX, la *posición dominante* en el *campo* de la música en México si bien logra la apropiación parcial del *capital específico* que utiliza en la creación, recreación y recepción principalmente de óperas y música de salón, con marcada influencia italiana y francesa respectivamente, no puede concretar la apropiación del *capital específico* para la creación y reproducción de música instrumental —sinfónica o de cámara— de la tradición de las Bellas Artes que demanda no solamente la apropiación de técnicas y métodos compositivos y de interpretación musical, sino también otras prácticas musicales, otros gustos y *representaciones musicales*, otras disposiciones y, sobre todo, la creación de otros mercados.

La ampliación de la apropiación del *capital específico* implica, por lo menos, la ampliación de los *capitales* educativo, social y cultural de los *agentes*, la consolidación de las *instituciones* educativas y la diversificación del mercado de la música

La apropiación de la historia del *campo* es el paso fundamental para la apropiación del *capital específico*, y como condición *sine que non* de esa apropiación requiere de *acciones* de los *agentes*: que acepten los *objetos en juego* previamente *legitimados* como *legítimos*; que construyan nuevos *objetos en juego* para defenderlos desde nuevas *posiciones*.

En otras palabras, la *posición dominante* en el *campo* de la música en México en el siglo XIX *juega* principalmente la defensa del teatro lírico italiano, incluso al supeditar la creación musical individual a las “normas” de ese estilo que vive su agotamiento en los últimos años del siglo XIX.

Así, las *expresiones musicales* creadas en esa *posición* están determinadas por la imposibilidad de transformación por partida triple. En primer lugar, porque su apropiación del *capital específico* es, como ya se indicó, sesgada y parcial. En segundo término, porque ésta se lleva a cabo a “destiempo histórico”, cuando la misma tradición o “escuela italiana” ya ha sobrepasado la cúspide e iniciado la decadencia. Y en tercer lugar, porque para el fin del siglo XIX nuevos *agentes* en nuevas *posiciones* han ingresado en el *campo* de la música cuya apropiación del *capital específico* les permite definir y defender nuevas *posiciones* con posibilidades tales que marcarán los caminos de la creación musical del siglo XX.

En la base de esta imposibilidad se encuentran las creencias de los individuos, de esos *agentes* que se aferran a las *representaciones musicales* porque, en su articulación con las otras *representaciones* de sus *visiones de mundo*, le dan dirección y significación al mundo social en que viven.

Las *representaciones musicales* en las que creen, y consideran “naturales”, e incluso “patrióticas”, determinan su subjetividad y también sus acciones concretas en el espacio social del *campo* de la música. Más aun, esas mismas *representaciones musicales* hacen que los *agentes* de la *posición dominante* establezcan una relación con la clase dirigente, es decir, con la clase dominante en la dirección cultural de la sociedad.

El grupo dirigente es tal porque en las *luchas* sociales ha establecido su ley y su palabra como la “medida” de todas las cosas, porque construye *representaciones* que definen las *visiones de mundo* sin las cuales no hay relación social posible.

Pero la construcción de las *representaciones* no la llevan a cabo los grupos dominantes solamente por medio del control económico y político del mundo social, sino

en la relación entre éste y apropiación material de los medios de producción artística que sucede en los ámbitos de creación artística.

En el caso de la música, la apropiación de los medios de producción y reproducción musical en su más amplio significado: técnicas de composición y de ejecución instrumental, espacios para la formación de músicos, espacios para la conservación y la transmisión de de la historia del *campo* de la música y del desarrollo del *capital específico*, control de los espacios físicos para la reproducción de las *expresiones musicales*, control de la articulación sociales de las jerarquías, valores y *legitimación* de las *expresiones* y *representación musicales* que incluyen la apropiación simbólica de la historia del *campo*.

La *posición dominante* puede decir que el “estilo italiano” es “representativo del mexicano” y de la nación, puede difundir e incluso crear mecanismo para que los sujetos sociales construyan su “emocionalidad musical” en esa creencia. Lo que la *posición dominante* no puede hacer es tener el control monopólico de la creación, la reproducción y la difusión de *expresiones musicales* de otros grupos sociales.

Prueba de lo anterior es que la independencia y la secularización no son meras declaraciones, y en los ámbitos de la sociedad civil, auto-organizados, alejados de las intenciones educativas, morales y civilizatorias de la alianza “música de la culta Europa” con “grupos de poder mexicanos”, las *expresiones musicales* construyen los espacios públicos de la fiesta, el desfogue, lo lúdico, el cuerpo expresivo, la risa y el baile, en las prácticas populares en teatros o plazas y al mismo tiempo se construyen a si mismas como formas, contenidos y lenguajes musicales.

Dichas prácticas, apenas historizadas en el siglo XX, son la expresión de los procesos de secularización de los espacios sociales y de las recién adquiridas libertad e independencia. Al mismo tiempo son la expresión de la permanencia de la *diferenciación social* y también de la *diferenciación étnica*. La *posición dominante* del *campo* de la música en el México del siglo XIX defiende las *expresiones musicales* “serias” por su función social en el plano de la moral y de la belleza; defiende a la vez la utilidad pecuniaria y, por último su alta jerarquía la identificarlas como expresiones del “arte criollo”.

La *autonomía relativa* buscada por la *posición dominante* se estrella en sus propias *representaciones* que forman parte de una *visión de mundo* estática que los lleva a la inmovilidad, cualidad imposible en el ámbito moderno de la creación artística, que se

entiende precisamente como el ámbito de la objetivación constante del movimiento y de la innovación.

Como han apuntado varios sociólogos, entre otros Karl Marx, Alexis de Tocqueville y Antonio Gramsci,⁷⁷ cuando el grupo dirigente ya no puede mantener sus *visiones de mundo* y *representaciones simbólicas* como *dominantes*, e imponerlas a los todos los grupos sociales, es el tiempo histórico para que otro grupo, otra clase social, con nuevas *representaciones*, dirija las relaciones sociales. Tal es la circunstancia socio-histórica del inicio del siglo XX en México y el tema del siguiente capítulo.

⁷⁷ Tocqueville, Alexis (1998). *El Antiguo Régimen y la Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica; Marx, Karl (1978). *El dieciocho de Brumario de Luis Bonaparte*. Pekin: Ediciones en Lenguas Extranjeras; Gramsci, Antonio (1997). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editor.

III

LAS REPRESENTACIONES MUSICALES EN EL SIGLO XX

MÉXICO 1920-1940

EL ESTADO MODERNO MEXICANO

Obertura trágica 1919

El diez de abril de 1919 en la hacienda de Chinameca, el General Emiliano Zapata es asesinado por órdenes de Venustiano Carranza, presidente de México.

Inmediatamente, González regresó a su despacho y “con la más alta satisfacción” le envió un telegrama a Carranza en el que le decía que Guajardo había llevado a cabo el movimiento preparado [...]. Como si tratase de sellar el episodio, Carranza estuvo de acuerdo en ascender a los oficiales y soldados que habían atrapado a Zapata. Guajardo no sólo fue ascendido a general de brigada, sino que también recibió una recompensa de cincuenta mil pesos, de la cual distribuyó honorablemente entre los hombres que le habían ayudado a matar a Zapata. Se despacharon órdenes a las autoridades federales de Puebla para que detuvieran al coronel

Reyes, el mediador que conocía muchos secretos y del cual ahora había que deshacerse.¹

En ese mismo año, a tan sólo dos meses de distancia del asesinato de Emiliano Zapata, aparece la *Revista Musical de México* dirigida por los maestros Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos. En su segundo número, del 15 de junio de 1919, Manuel M. Ponce signa la *Iniciativa de un Congreso Musical*:

La REVISTA MUSICAL DE MÉXICO cumple hoy uno de sus nobles propósitos al iniciar la celebración de un Congreso Nacional en el que se estudien y discutan cuestiones trascendentes para el desarrollo de la música en México.

La decadencia del arte musical en nuestro país es alarmante.

Los maestros enseñan para ganarse la vida.

Los discípulos estudian sin saber para qué o por qué lo hacen.

Existe un alejamiento absoluto entre los artistas músicos. No hay unión ni identidad de miras, ni esfuerzo colectivo, ni entusiasmo.

Todo es desaliento y pesimismo.

En las esferas oficiales se coopera con esta decadencia, suprimiendo Instituciones tan importantes como la Orquesta Sinfónica Nacional, la cual, no obstante la abnegación de sus miembros que trabajaron sin retribución alguna durante largos meses se disgregó, al fin.

No hay horizonte. ¿Qué hacer?

En la historia de nuestra lenta evolución musical hay una época gloriosa llena de enseñanzas, de ejemplos y de entusiasmos que no debemos olvidar.

Nos referimos a la fundación de la benemérita Sociedad Filarmónica Mexicana,² por un grupo de artistas selectos y distinguidos dilettanti.

La idea surgió en las reuniones dominicales que, en la casa del maestro D. Tomas León, celebrábanse con el objeto de cultivar la buena música...

[...] Concretando nuestro pensamiento, presentamos a la consideración de los señores Directores de Conservatorios y Academias de Música de la República el siguiente plan, poniendo desde luego a su disposición las columnas de la REVISTA MUSICAL DE MÉXICO, para que externen sus respetables opiniones:

1o. Se reunirá en la ciudad de México el primer Congreso Musical Mexicano.

2o. En este Congreso se estudiaran las causas del atraso de nuestra música y la mejor forma de contrarrestar esa decadencia.

3o. Se buscará una orientación por la enseñanza de la música en general y de los diversos instrumentos [...] de acuerdo con las leyes de la pedagogía.

4o. Se tratará del intercambio de artistas mexicanos entre las diferentes regiones del país, con objeto de intensificar el movimiento musical en la

¹ Womack, John (1976): "Chinameca: el asesinato de Zapata", en Contreras, Mario; Tamayo, Jesús, (comp.). *México en el siglo XX 1913-1920*. México: UNAM. p. 316

² Ponce se refiere a la Sociedad Filarmónica Mexicana fundada en 1866 a la cual se hizo amplia referencia en el segundo capítulo.

República y de los jóvenes estudiantes que posean las aptitudes y los conocimientos necesarios tengan un amplio campo para desarrollar su talento de concertistas.

[...] Toca ahora a los señores Directores de los Conservatorios y Academias musicales, decidirse a sacudir indiferencia y la apatía que hacen fracasar los más nobles proyectos y, no olvidando el bello gesto de los fundadores de la Sociedad Filarmónica, unir sus energías dispersas para realizar la grande obra de nuestra generación artística.

En junio de ese mismo año Álvaro Obregón lanza su candidatura para contender por la presidencia de la República e inicia su campaña con la publicación de un manifiesto donde ofrece tanto sus razones para participar en la contienda como un balance político de la situación de la nación:

[...] ¿Cuántos partidos políticos hay actualmente en el país y cuáles son sus tendencias? Partidos políticos hay sólo uno en actividad y sus tendencias son avanzadas, pero está dividido en infinidad de grupos, que varían entre sí solamente en detalles, que más bien pueden considerarse como variantes que obedecen al carácter de sus organizaciones.

¿Cuánto partidos han existido en el país? Solamente dos: Partido Conservador y Partido Liberal, con tendencias diametralmente opuestas.

¿Cómo quedaron deslindados esos dos partidos políticos?

Desde que en nuestro país se inició el primer movimiento libertario, quedo dividida la familia mexicana en dos partidos políticos, formado uno por los opresores y otro por los oprimidos, tomando los primeros el nombre de conservadores y los segundos el de liberales

El primero lo integraron los grandes acaudalados, el alto clero y los extranjeros privilegiados, y el segundo todas las clases trabajadoras: jornaleros, obreros, profesionistas, agricultores, ganaderos e industriales en pequeño, constituyendo este último una verdadera mayoría de la familia mexicana, cuya fuerza ha quedado plenamente demostrada en las contiendas armadas, de las que ha salido invariablemente victorioso, no obstante las desventajas en que se ha encontrado siempre al iniciarse la lucha.

[...] ¿Cuáles son las causas de las incertidumbres y zozobras que invaden actualmente al país?...

I.- Hay una gran ansiedad en todo el país, porque se teme fundadamente que la libertad del sufragio, principio que ha servido de eje cardinal al movimiento armado, se vea entorpecido por la barrera que le presentan los intereses materiales acumulados durante el período revolucionario por muchos de sus principales caudillos y directores.

II.- Hay un temor bien fundado de que un fracaso político del Partido Liberal dé al Conservador la oportunidad de destruir las incipientes reformas, de las cuales se cuenta una mayoría que no se ha llevado a la práctica y que signifique el ansiado fruto del movimiento revolucionario, desde su iniciación por el apóstol Francisco I. Madero, a su continuación por el ciudadano, Venustiano Carranza. Un triunfo del Partido Conservador pondría en peligro a todos los miembros del ejército que no

han empañado sus espaldas con el vaho de la ambición, ni declinado sus laureles al peso del oro que envilece.

III.- Hay gran ansiedad también porque se considera la paz en peligro si el pueblo ve defraudado sus anhelos supremos, que han sido durante la lucha su único lenitivo, para atenuar sus dolores y sus miserias. [...].

V.- El único obstáculo para la implantación de los principios avanzados que proclamó y defendió con tanto sacrificio el Partido Liberal durante la pasada lucha, lo constituyen los intereses materiales creados en la revolución³.

La ansiedad del pueblo, la paz en peligro es sentida por el pueblo, el candidato a la presidencia y también por alguna cantante de ópera que visita la ciudad de México:

Margarita Namara, *prima donna* de la compañía del Rivero, escribe a Guy Bolton sus impresiones sobre México y los mexicanos. Después de referirse a su éxito en la *Micaela de Carmen*, termina su epístola con esta posdata: “un revolver me acompaña siempre y, por las noches, duermo teniéndolo bajo mi almohada. Así es la vida espeluznante de una *prima donna* en México.”⁴

En el número cinco de la Revista Musical de México, 15 de septiembre del mismo año, aparece otro texto de Manuel M. Ponce *El Folk-lore Musical Mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que se puede hacer.*

Hasta la época del Centenario de nuestra independencia, en cien años de vida autónoma, nuestro gobernantes —y a su ejemplo nuestros intelectuales y artistas— habíanse preocupado poco de la formación del alma nacional, encaminando todos sus actividades a europeizarnos [sic.], copiando costumbres y tendencias que no se amoldaban, la mayor parte de las veces, al atraso secular en que vivíamos. Se intentaba cubrir así, de pronto, nuestra desnudez indígena con el frac de última moda, sin considerar que, lógicamente, deberíamos haber comenzado por adoptar el traje apropiado a nuestro clima y nuestras costumbres [...]. La erección de suntuosos palacios, el derroche de sedas y riquezas en teatros, paseos, el imperio del *rastacuerismo*, contrastaba dolorosamente con la miseria de la mayoría de los habitantes de la República, con la ignorancia de la enorme masa anónima que, lejos de la brillante capital, esperaban en vano el alba de su regeneración. [...] La canción mexicana se perdía fatal e insensiblemente; sufría el desdén de nuestros prestigiados compositores y escondíase como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones mexicanas con títulos en francés. Hubiérase juzgado un enorme atentado contra su majestad el *chic* la intromisión de una canción vulgar en el programa de alguna esplendorosa *soirée* en la que, frecuentemente sucedía, si se ignoraba a Beethoven, se rendía, en cambio, entusiasta

³ Obregón, Álvaro. “Manifiesto” en Contreras, Mario; Tamayo, Jesús, (comp.). *Op. cit.* pp.317-333.

⁴ *Revista Musical de México*. Tomo I Número I 15 de junio de 1919. p.28.

homenaje a las ramplonas creaciones de Chaminade y a los dislocados ritmos de las kake-walk yanquis.

Las melodías bailables estaban proscritas de las suntuosas fiestas ciudadanas ¡Con cuento desprecio se miraba el muerto *Jarabe!* ¡Cuántas censuras para aquel que se atreviera a iniciar su resurrección!

Y sin embargo, la necesidad de salvar del olvido nuestros cantos populares se sentía con tal fuerza, era tan apremiante, que no vacilamos en emprender la ardua empresa.

Y así fue como ante la estupefacción de un público desdeñoso de todo lo nuestro, los cantos del pueblo aparecieron revestidos con un discreto ropaje armónico y cambiaron, por lo hondo de su sentimiento y la magia de loa melodía ingenua, la indiferencia del público en interés y entusiasmo [...] Pero no todas las canciones eran dignas de estilizarse [...]. Era, pues, indispensable la selección [...] Entonces pudo comprobarse que los cantos del norte, de ritmos rápidos y decididos (“La Valentina”, “Adelita”, “Trigueña hermosa”, etc) reflejan el carácter audaz de los fronterizos; las melodías lánguidas del bajío (“Marchita el alma”, “Soñó mi mente loca”, etc.) interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; las canciones costeñas (“A la orilla de un palmar”, “La costeña”, etc,) nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales; los cantos en fin, que hablan de amor, de vino y de tristeza y que son populares en todo el país, encierran en su sencillez la vida entera del pueblo mexicano que, ama, se embriaga y es triste. Este movimiento nacionalista, coincidió con el formidable sacudimiento revolucionario que, iniciado en el norte de la República, destruyó con violencia de alud, todo el orden de cosas establecido durante la gran Dictadura.

El 23 de abril de 1920 se da a conocer el Plan de Agua Prieta, en el que los jefes militares del norte del país, en el ejercicio de la Constitución de 1917 —que declara que la soberanía nacional reside esencial y originalmente en el pueblo— desconocen al presidente Venustiano Carranza, siendo la primera firma que signa ese documento la del General Plutarco Elías Calles.

Art. I. Cesa en el ejercicio del Poder Ejecutivo de la Federación el C. Venustiano Carranza.

Art. VI. Se reconoce expresamente como Ley Fundamental de la República a la Constitución Política del 5 de febrero de 1917.

Art. X. Tan luego como el presente Plan sea adoptado por la mayoría de la Nación y ocupada la ciudad de México por el ejército Liberal Constitucional, se procederá a nombrar un Presidente Provisional de la República, en la forma prevista en los artículos siguientes.

Art. XIII: El Presidente Provisional convocará a elecciones de Poderes Ejecutivo y Legislativo de la Federación inmediatamente que tome posesión de su cargo.

Art. XVII. EL Jefe Supremo del Ejército Liberal Constitucionalista, y todas las autoridades civiles y militares que secunden este Plan impartirán garantías a nacionales y extranjeros y protegerán muy especialmente el desarrollo de la industria, del comercio y de todos los negocios.

Sufragio Efectivo. No Reelección
Agua Prieta. Abril 23 de 1920.
General de División P. Elías Calles.⁵

Durante el mes de mayo de ese mismo año los acontecimientos se aceleran como en una gran *coda* propia de una sinfonía del siglo XIX. El 2 de mayo Álvaro Obregón ante la población de Cuernavaca, en la cual se encuentran generales zapatistas, habla del inminente triunfo de la causa en contra del traidor de la Revolución. El 7 de mayo Carranza sale de la ciudad de México. El 9 del mismo mes entra triunfante Álvaro Obregón a la capital con las fuerzas zapatistas a su lado.

El 21 de mayo de 1920 es asesinado el General Venustiano Carranza en Tlaxcalaltongo, Veracruz. El 2 de junio, juntos desde el balcón del Palacio Nacional, el presidente provisional Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón, Pablo González y Genovevo de la O observan el desfile de veinte mil soldados del ejército del nuevo régimen al que en ese momento se integran las tropas zapatistas.⁶ Las fuerzas otrora contrapuestas, se unen bajo la bandera del obregonismo.

En diciembre de 1920, el presidente electo Álvaro Obregón toma posesión del cargo de presidente de la República Mexicana y cumple íntegramente el período de mandato de cuatro años. Finalmente, con Obregón a la cabeza de la clase dirigente, termina la Revolución Mexicana, da inicio el régimen posrevolucionario y se instaura el Estado moderno mexicano.

El ámbito de la música y la clase dirigente

Los testimonios, acciones y discursos recogidos en los textos presentados en el apartado anterior hablan de manera sintética y como en un contrapunto⁷ a dos voces sobre lo sucedido en la historia de México en el lapso comprendido entre abril de 1919 y diciembre de 1920.

Una voz habla de las diferencias políticas y de *visiones de mundo* de los dirigentes de la Revolución mexicana, quienes no solamente son generales al mando de diferentes ejércitos, sino representantes de los intereses de grupos sociales opuestos y enfrentados en

⁵ Contreras, Mario; Tamayo, Jesús, (comp.). *Op. cit.* pp. 372-376.

⁶ Gilly, Adolfo (2007). *La revolución interrumpida*. México: Ediciones ERA. p. 340.

⁷ Contrapunto es el término musical que explica el juego de voces o las relaciones entre voces. Moncada García, Francisco (1995). *Teoría de la Música*. México: Ricordi

una lucha armada solamente resoluble, en última instancia, por medio de la muerte del enemigo.

La otra voz habla de la crisis de sentido en el ámbito de la música. Más allá de los problemas que refiere acerca de la educación y de la preparación de los músicos, describe las *expresiones y representaciones musicales* del *viejo régimen* como agotadas y carentes de significación y además advierte acerca de la urgencia de crear las circunstancias adecuadas tanto para el desarrollo del ámbito de la música (mercados, públicos, críticos, compositores, intérpretes, instituciones educativas y de reproducción musical permanentes) para la creación de *expresiones musicales* cuyo sentido sean coherentes con el *nuevo régimen*.

Las dos voces muestran que simultáneamente en el ámbito de la política y de la música los individuos son conscientes del momento histórico que viven, más aún, son conscientes de la necesidad de acciones de ruptura plenamente revolucionarias que transformen de tajo las situaciones internas en cada ámbito y en general de la vida de la sociedad mexicana. Básicamente, hablan de la agonía del *antiguo régimen* la cual se expresa por un lado, en el agotamiento de las expresiones políticas y musicales y, por otro, en la necesidad de crear nuevas expresiones para un régimen que nace al tiempo que las balas cumplen su cometido final en el cuerpo del asesino.

Dicho en otras palabras, las dos voces expresan la conciencia social del agotamiento de las expresiones políticas y musicales que significaban al *viejo régimen* y hablan también de la relación entre el momento agonizante de la efectividad simbólica de las *expresiones y representaciones musicales* dominantes del *campo* de la música y del momento agonizante del régimen político. Ambas voces expresan algunas certezas sobre las características de lo nuevo por nacer, antes de que ello exista. Así, los textos expresan las *visiones de mundo* que no alcanzan todavía a construir lo real, que aún no articulan las relaciones de los individuos en los espacios sociales.

Los textos expresan de manera fehaciente, y por demás contundente, el tema de la relación entre el *campo* de la música y el *campo* del poder, relación que se construye precisamente en las *luchas* que emprenden los *agentes* por la defensa de una *autonomía relativa* con respecto a la *visiones de mundo* de la clase dirigente desde *posiciones* dentro del *campo* de la música como la que asume, por ejemplo, Manuel M. Ponce en 1919.

En este sentido el texto de Manuel M. Ponce muestra que las *visiones de mundo* que la clase dominante del *antiguo régimen* impuso a la sociedad mexicana en el último cuarto del siglo XIX definieron no solamente la vida política, sino también la construcción del gusto y los significados de las *expresiones y representaciones musicales* y que por medio de la *afirmación negativa* de las expresiones musicales de los diferentes grupos nacionales sostuvieron la *afirmación positiva* de las *expresiones y representaciones dominantes* de la tradición de las Bellas Artes, en especial aquellas que el gusto dominante del *campo* de la música en México sancionaba como *legítimas*.

Las *representaciones musicales* afirmativas, tanto en sentido positivo como negativo, que la clase dominante elaboró e impuso al resto de los grupos sociales en el último cuarto del siglo XIX, son claro ejemplo de cómo la clase dirigente mexicana tradicionalmente ha ejercido el dominio en el territorio nacional.⁸

En este sentido cabe recordar que a pesar de la profunda transformación política y económica que sucede entre el régimen colonial y la república liberal, existe también una historia de *larga duración* de las relaciones de dominio tienen una expresión simbólica precisamente en la *afirmación negativa* de los objetos de arte de los pueblos originarios así como de las otras clases dominadas.

Ponce resalta también la relación cercana de los creadores de *expresiones musicales* con la clase dominante, relación que durante el período del porfiriato es, al menos en el ámbito de la música, de *dependencia relativa* ya que los compositores asumen como guías verdaderas y únicas las *representaciones musicales* elaboradas conjuntamente con la clase dirigente. Posición que, según Ponce, empobrece el proceso de creación musical por lo menos en dos sentidos.

En primer lugar, porque inhibe y limita la libertad del compositor para investigar la creación musical de diferentes tradiciones musicales o para incorporar las expresiones musicales de los pueblos originarios y de las tradiciones musicales en México en nuevas e innovadoras formas musicales, al establecer *a priori* una jerarquización, basada en las *visiones de mundo* dominantes, de las características de las *expresiones musicales* en sentido negativo.

⁸ En el capítulo dos se analiza la posición dominante en el campo de la música en México, su relación con la posición dominante en la tradición musical de las Bellas Artes y su relación con el campo del poder, especialmente durante el régimen de Porfirio Díaz.

En segundo lugar, y relacionado con el punto anterior, porque limita la recepción y la construcción del gusto del público a las *expresiones musicales* elaboradas bajo la jerarquización de la *representaciones musicales* elaboradas y difundidas por la clase dirigente.

Ambas *representaciones*, y sus respectivas prácticas, ciertamente son contrarias a la *posición* de la tradición de la Bellas Artes que defiende las *representaciones* del campo del arte como espacio de libertad y del artista como genio innovador y creador de objetos artísticos igualmente emblemáticos de la innovación. Como deja ver Ponce, es la *autonomía relativa* del campo, la que permite al compositor elegir cuáles elementos técnicos y formales desea incorporar a su *capital específico* y cuáles de éstos utilizar en las *expresiones musicales* de su creación.

Ponce también expone sus ideas acerca de la circunstancia histórica propicia para la creación musical desde donde se elaboren nuevos significados para las *expresiones musicales* sobre la base del reconocimiento, apropiación e incorporación por parte de los compositores –que abiertamente se asumen pertenecientes a la tradición occidental de la Bellas Artes– de las *expresiones musicales* de las tradiciones de diferentes grupos culturales en la nación.

Simultáneamente, el texto de Manuel M. Ponce, muestra la coincidencia de ánimo transformador que quiere ser revolucionario, tanto en el ámbito de la creación musical como en el ámbito político y social, movimiento que el compositor caracteriza como “nacionalista” y que se funda en la necesidad de reconocer lo propio y de darle voz.⁹

⁹ La posición de Manuel M. Ponce por descubrir lo nacional es una inquietud compartida en el ámbito de las artes. En 1921 el poeta López Velarde publica una especie de manifiesto intitulado *Novedad de la Patria* en el que invita a los poetas y artistas, toda vez que inicia un nuevo tiempo, a reconocer las olvidadas o no conocidas expresiones de la Nación.

El descanso material del país en treinta años de paz, coadyuvo a la idea de una patria pomposa, multimillonaria, honorable en el presente y epopéyica en el pasado. Han sido precisos los años de sufrimiento para concebir una patria menos externa, más modesta, y probablemente más preciosa. La miramos hacha par la vida de cada uno. Individual, sensual, resignada, llena de gestos, inmune a la afrenta, así la cubran de sal. Casi la confundimos con la tierra. Un gran artista o un gran pensador, podrían dar la fórmula de esta nueva patria. Lo innominado de sus ser no nos ha impedido cultivarla en versos, cuadros y música. La boga de lo colonial, hasta en los edificios de los señores comerciantes, indica el regreso a la nacionalidad. Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir empezamos a observarla. De ella habíamos salido por inconsciencia, en viajes periféricos sin otro sentido, casi, que el del dinero. A la nacionalidad volvemos por amor...y pobreza. Castellana y morisca, rayada de azteca, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de olla de

En la circunstancia histórica del último cuarto del siglo XIX, la *estructura del campo* de la música en México está definida por los *objetos en juego* y por los *intereses* de los *agentes*, los cuales giran en torno a las *afirmaciones negativas y positivas* de las *expresiones musicales* de los diferentes grupos del país y de la tradición musical de las Bellas Artes. Es decir, en esa circunstancia espacio temporal los *agentes del campo* de la música establecen una lucha por el *monopolio* de los mecanismos de legitimación de las *expresiones musicales*.

Sin embargo, al estar el *campo* de la música inclinado hacia la *dependencia relativa* —que establecen los compositores desde ese espacio social con las *visiones de mundo* de la clase dirigente—, esa *lucha* no logra consolidar prácticas autonómicas ni con respecto a la clase ni tampoco con respecto a las prácticas de ámbito de la música de la tradición occidental.

Ponce reconoce por un lado, la necesidad de la transformación política y social para la transformación del ámbito de la música y de sus prácticas específicas, por ejemplo, en la institucionalización de la educación musical y de los grupos musicales (ensambles) y, al mismo tiempo, que esas necesarias transformaciones están determinadas por las *visiones de mundo* y prácticas de la nueva clase dirigente.

Es en este sentido que Ponce reclama, por un lado, la necesidad de renovación de la dimensión simbólica de la clase dirigente ya que toda vez que ésta reconozca las propuestas de *expresiones y representaciones musicales* autónomas de los *agentes del campo* de la música, basadas en el reconocimiento y apropiación de las *expresiones musicales nacionales*, podrá entonces incorporarlas a sus representaciones dominantes.

sindicato, ofrece –digámoslo con una de esas locuciones pícaras de la vida airada– el café con leche de su piel.

En ese mismo texto advierte sobre aquellos que no comparten la necesidad del regreso de la nacionalidad.

Hay muchos desatentos. Gente sin amor, fastidiada, con prisa por retirar el mantel, de poner las sillas sobre la mesa, de irse.

Hacia el final del *quasi* manifiesto exclama.

Admite [la patria] de comensales a los sinceros, con un solo grado de sinceridad. En los modales con que llena nuestra copa. No varía tanto que parezca descastada. Ni tan poco que fatigue; siempre estamos con ella en los preliminares, a cualquier hora oficial o astronómica. [...] No cometamos la atrocidad de poner las sillas sobre la mesa.

Obras completas (1944). México: Editorial Nueva España. pp. 237-240.

Y, por otro lado, que advierte la necesidad de construir en el *campo* de la música una cierta independencia de las *representaciones musicales* dominantes de la clase dirigente sobre todo cuando éstas se han anquilosado y envejecido con respecto al movimiento en los espacios sociales dando como resultado que no puedan ser articuladas en las relaciones entre los individuos. Ponce, pues, hace un llamado a los músicos para, precisamente a través de la auto-organización, que redunden en la realización de acciones, poder construir la *autonomía relativa* del *campo* de la música.

El análisis del texto de Ponce muestra la solidez teórica de la propuesta de Pierre Bourdieu¹⁰ acerca de la participación del *campo* de creación simbólica en el *campo* del poder, por ser el primero el espacio social donde *agentes e instituciones* producen o crean los objetos emblemáticos de los significados y sentidos que la clase dirigente impone como dominantes.

Hay que resaltar que Pierre Bourdieu de ninguna manera afirma que son los artistas obedientes personajes que objetivan en obras de arte las representaciones dominantes, lejos de ello, Bourdieu afirma, como se ha visto a lo largo de este trabajo, que es la *lucha* por la *autonomía relativa* frente al poder la manera en que el artista construye —bajo la constante presencia de *contradicciones y tensiones*— la libertad de creación y, por tanto, la relación con el *campo* del poder.

Fin de la revolución

Los textos que dan cuenta de la otra voz, la reconocible como política, demandan un análisis en el que se hagan visibles las características específicas del fin del proceso revolucionario y del surgimiento de una nueva clase dirigente y del Estado mexicano moderno, toda vez que éstas influirán en los procesos de la *lucha* por la *autonomía relativa* del *campo* de la música.

Por todo aquello que muestran, y por todo lo que ocultan, los hechos políticos descritos demandan explicaciones que den cuenta de las causas que los generaron aunque sea tan sólo de manera general, ya que ello ha sido tema de brillantes estudios e investigaciones, imposibles de analizar en la brevedad de este trabajo.

¹⁰ Bourdieu, Pierre (1988). *Campo intelectual y campo del poder*. Buenos Aires: Editorial: Nueva Visión.

Mucha de la historiografía sobre la Revolución Mexicana, elaborada a lo largo de décadas desde su término, coincide en las causas que dieron origen a la lucha armada, relata puntualmente los hechos y ofrece variantes sobre el análisis de su desenlace que se centran, ya sea en explicaciones basadas en las luchas entre caudillos, en la preponderancia de la fuerza de las armas, o en las pugnas entre grupos por el poder.

Sobre la caracterización del régimen de gobierno instaurado en 1920, se vierten explicaciones que se basan en nociones como *caudillismo* o *presidencialismo*. Con la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1929, las explicaciones se concentran en su caracterización como partido de Estado y en el control *corporativo* de las “masas” trabajadoras, que ejercía aquel en complicidad con la clase gobernante.

Otras explicaciones abordan los procesos de institucionalización de las nuevas relaciones sociales y las transformaciones de la clase dirigente de origen militar revolucionario a civil profesionalista.

Es necesario mencionar que de todas las interpretaciones históricas preponderó, por lo menos hasta 1988, una “historia oficial”¹¹, tanto de la Revolución Mexicana, como del

¹¹ Sobre la versión dominante de la revolución mexicana, Armando Bartra escribió a finales de la década de los años ochenta:

Hay una teoría oficial sobre la revolución mexicana, una imagen institucionalizada y mil veces repetida que simplifica este período de la historia. Este proceso social complejo, prolongado y múltiplemente contradictorio, que tenía como sujeto a clases y sectores de clases [...] se reduce a una especie de representación teatral con un principio y un final perfectamente localizados.. y un aserie de personajes nítidamente tipificados: los buenos y los malos; los héroes y los villanos; personajes centrales y personajes secundarios. Díaz; Madero; Zapata, Villa y Carranza son personalmente los actores de la revolución y recitan su papel como si se tratara de un melodrama. La revolución hecha telenovela no es sólo una simplificación inaceptable, es también una visión interesada, parcial. Este melodrama constituye la “teoría oficial” la versión autorizada y tiene un autor: la corriente política que en un proceso largo y sangriento logró imponerse sobre otras fuerzas sociales. El grupo que consiguió capitalizar el proceso revolucionario es, al mismo tiempo, el que ha institucionalizado la imagen de su propio nacimiento. Si la historia la escriben los triunfadores, la revolución hecha libro de texto es obra de la corriente carrancista-obregonista; es obra de la “revolución hecha gobierno”.

(1988) “La revolución mexicana de 1910 en la perspectiva del magonismo” en *Interpretaciones de la revolución mexicana*. México: Nueva Imagen.

Importante mencionar que a finales del siglo XX el debilitamiento del grupo dominante y su sustitución por “la primera dirección política estatal integra y refinadamente capitalista”, como la llama Adolfo Gilly, modifica no solamente las relaciones económicas y políticas con las clases campesina y proletaria, sino también y de manera central, las versiones sobre los orígenes del Estado moderno mexicano y el peso histórico que en su definición tuvieron las luchas de las clases trabajadoras en la revolución en la década entre 1910 y 1920. El nuevo grupo dirigente inicia y promueve nuevas *representaciones* y *visiones de mundo* que resignifican las demandas de los trabajadores, el alcance nacional de su capacidad de organización

régimen derivado de ella, que la clase dirigente impuso como la versión legítima de la historia y que ella misma se encargó de difundir no solamente a través del sistema público de educación, sino también a través de innumerables *representaciones* discursivas, visuales y sonoras.

Por otro lado, los diferentes autores que han elaborado interpretaciones de la historia de la Revolución Mexicana ofrecen en muchos sentidos, importantes explicaciones, puntos de vista e incluso elaboraciones teóricas fundamentales para la comprensión general de tan complejo suceso histórico las cuales es necesario revisar y sin embargo, tomar distancia de ellas para con mirada renovada dar cuenta, no solamente del carácter del Estado mexicano, que se edifica durante el proceso revolucionario y del régimen político que se instaura en 1920, sino de los procesos de construcción tanto de la legitimidad y del consenso de la clase dirigente como de la *autonomía relativa* del campo de la música.

México, a inicios del siglo XX es un país donde la generación de riqueza y el trabajo están organizados principalmente en torno a la producción de materias primas y donde al mismo tiempo una naciente burguesía intenta integrarse al desarrollo capitalista del siglo XX mediante la transformación de los modos de acumulación y el desarrollo industrial.

Según la interpretación del historiador y sociólogo Adolfo Gilly¹² es el cruce de dos tendencias de acumulación —la tendencia pre-capitalista y pre-industrial y el incipiente desarrollo de la acumulación industrial, la paulatina incorporación de industrias, medios de comunicación y nuevas relaciones laborales de trabajo asalariado— el factor detonador de la revolución social.

Esta yuxtaposición enfrenta a los campesinos, grupo social que constituye la mayoría de la población y la principal fuerza laboral, a la transformación histórica del cambio de relaciones sociales. Ello implica dejar el trabajo de campesino “acasillado”, dentro de las haciendas productoras de materias primas para pasar al trabajo de la nueva acumulación propiamente capitalista.

Semejante fenómeno de transformación del trabajo y de las relaciones sociales — el cual ya había ocurrido en gran parte de Europa y de los Estados Unidos— implica

y sobretodo la profundidad histórica de su lucha. En ese contexto, la irrupción del EZLN y de otras luchas sociales grupos significan, al menos, la renovación de la memoria histórica.

¹² Gilly, Adolfo. (1988). *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. México: Nueva Imagen.

procesos de transformación del Estado y de las relaciones sociales. Es en este sentido que se comprenden los procesos de transculturación que las clases dominantes propician, los cuales son inherentes a las transformaciones de las fuerzas productivas.¹³

De este modo, los campesinos y las clases trabajadoras participan en un escenario, como en una representación operística de textura polifónica, donde ocurren simultáneamente varias situaciones.

La primera, la del trabajo pre-capitalista bajo condiciones *quasi* esclavistas — marcado por las tiendas de raya, la herencias de la deudas o la aplicación de la ley fuga—, donde consecuentemente no hay ninguna representación, ni praxis, ni relación social real que posibilite a esos grupos e individuos el ejercicio de los derechos ciudadanos de una república liberal.

La segunda, la de las relaciones laborales que intentan ser capitalista pero que, dado el magro desarrollo real de las fuerzas productivas, no alcanza aún a constituirse como el modo de producción dominante. La tercera situación es la de la organización armada de los pueblos originarios y de los campesinos en lucha por la propiedad comunitaria de la Tierra.¹⁴

¹³ Gramsci; Antonio (1993). *La política y el Estado moderno*. Barcelona: Planeta- Agostini, p.174. La idea de los procesos de transculturación forma parte de su concepción del papel de los intelectuales, del Estado y de las relaciones entre las clases dominantes y la dirección cultural. Es claro lo que señala Gramsci en cuanto a la necesidad de las clases dominantes de también transformar la subjetividad, los hábitos, las prácticas culturales de la mayoría de la población con el objetivo explícito de empatar el desarrollo de las fuerzas productivas con las relaciones sociales. Estos procesos aceleran el desarrollo de los ámbitos de especialización. A la pregunta de por qué en los países coloniales y después independientes, no se logra un desarrollo cultural como en los países dominantes, es un tanto claro que una de las razones es precisamente que no se da el desarrollo de las fuerzas productivas que empujen los procesos de transculturación.

¹⁴ Gilly analiza el proceso de proletarización del campesinado y su organización revolucionarias con estas palabras:

El campesinado resistió constantemente este proceso, Lo resistió como campesino comunitario despojado y lo resistió como peón o como trabajador asalariado. Resistió en su doble carácter combinado. La resistencia a la penetración brutal del capitalismo se combinó con la nueva materia de las luchas obrera, la resistencia a la explotación asalariada. [...] Es fundamentalmente el campesinado quien hace saltar desde abajo toda la lógica del proceso del desarrollo capitalista. No puede impedirlo ni sustituirlo por otro diferente, pero lo interrumpe y lo cambia de sentido, altera las relaciones de fuerza entre sus representantes políticos. Y así como él, el campesinado, se había envuelto en el turbión económico y social del desarrollo capitalista, respondió envolviendo al capitalismo en el turbión social y político de su propia guerra revolucionaria.

Interpretaciones de la revolución mexicana. p. 26

Una última situación es la que crean las representaciones originadas por el pensamiento crítico del siglo XIX¹⁵ —difundidas en México por profesionales educados de clase media— cuyo horizonte histórico pretende la disolución de las formas de trabajo capitalista para dar paso a nuevas relaciones sociales que no se basen ni en la propiedad privada de los medios de producción ni en la explotación laboral de los individuos, pero que se sólo alcanzan a objetivarse en reivindicación puntuales acerca de los derechos de los campesinos a la propiedad comunitaria de la tierra y de los trabajadores industriales a intervenir en la definición de las condiciones laborales.

Sobre el escenario de la organización campesina por la propiedad comunitaria de la Tierra, algunos autores como el propio Jesús Silva Herzog, además de Adolfo Gilly o Manuel Aguilar¹⁶ coinciden al resaltar el carácter histórico de esa lucha que se comprende en toda su dimensión como la recuperación de la esencia fundamental de la profundidad histórica de las *visiones de mundo* de los pueblos originarios truncada en su relación social pero no como *representación dominada* ni durante los procesos de colonización ni en los de transformación capitalista.

¹⁵ Específicamente la ideología de los hermanos Flores Magón expresada en el periódico *Regeneración* la cual ejerce una fuerte influencia en las organizaciones obreras y en los intelectuales que redactan la Constitución de 1917, específicamente visible en las reivindicaciones laborales.

¹⁶ Aguilar Mora (1987) reflexiona sobre la reivindicación de los pueblos originarios y de los campesinos por la propiedad comunitaria de la tierra de la siguiente manera:

François Chevalier, en su análisis detallado de la economía morelense del porfiriato, describe con pluma incisiva las transformaciones de los ingenios en el agro hasta entonces dominado por las viejas comunidades indígenas las resistentes «república de indios» que habían logrado atravesar casi inmutables, por el secular recorrido colonial e independiente pero que estaban siendo transformadas en el período imperialista. Consideramos que el resorte último y la clave misma de la revolución, de su estallido y desarrollo, se encuentran precisamente en lo anterior. O sea, en el conflicto existente en México, desde la misma independencia pero que la penetración imperialista, expresada por la dictadura porfirista en la superestructura política, exacerba y tensa hasta hacerlo estallar irremisiblemente, entre la masa campesina semi proletarizada y la burguesía nacional e imperialista, la cual debe imponer el capitalismo en el país a costa de la expropiación masiva de las comunidades indígenas y demás sectores campesinos, para crear un proletariado y para realizar en el caso de la burguesía autóctona, la acumulación originaria. La revolución mexicana expresa, a este nivel, el fracaso de la vía capitalista impuesta por el imperialismo debido a la resistencia campesina, o mejor, la resistencia de la masa *semiproletarizada* del campo mexicano de 1910.

“Estado y revolución en el proceso mexicano”; en *Interpretaciones...* (*loc. cit.*). pp. 113-114

El historiador Jesús Silva Herzog¹⁷ explica que la reivindicación de la propiedad comunal de la tierra es uno de los ejes centrales de la lucha campesina durante el régimen dictatorial de Porfirio Díaz y continúa siéndolo ante la inmovilidad del gobierno de Madero, quien considera prioritaria la “pacificación” del país sin comprender que la organización armada campesina continuará movilizada en tanto sus demandas no sean satisfechas.

Durante su corta estancia en el poder ejecutivo, Madero organiza una comisión para el estudio del problema de la posesión de la tierra. En el año de 1912 los miembros de las Comisiones Nacional Agraria y Agraria Ejecutiva, después de realizar un detallado análisis de las leyes expedidas por el gobierno de Benito Juárez, así como de la situación campesina y de las propuestas para su resolución, incluso aquellas presentas por el propio Madero, escriben:

Tomando en cuenta la idea fundamental que anunciamos al principio, el carácter de nuestra población y su amor por el terruño, que la arraiga con fuerza incontrastable, creemos que al programa de la Comisión nacional Agraria conviene agregar las medidas que tiendan a reconstruir los ejidos de los pueblos [...] y esa reconstrucción se debe hacer bajo la forma de propiedad comunal [...]

Ante la inmovilidad del gobierno de Francisco I. Madero para emprender acciones que resuelvan este problema, la organización campesina armada —específicamente la guerrilla campesina en Morelos— continúa en la lucha por la propiedad comunal de la tierra no solamente por la vía de las armas sino mediante la expresión política¹⁸ y

¹⁷ Silva Herzog, Jesús. (1960). *Breve historia de la Revolución Mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica.

¹⁸ Ejemplo de la expresión política de las *visiones de mundo* de los grupos campesinos armados es el Plan de Ayala que el Ejército Insurgente proclama en 1911 y que en el punto 6º expresa:

Como parte adicional del plan que invocamos, hacemos constar. Que los terrenos, montes y aguas que hayan usurpado los hacendados, científicos o caciques a la sombra de la justicia venal, entrarán en posesión de esos bienes inmuebles desde luego, los pueblos y ciudadanos que tengan sus títulos, correspondientes a esas propiedades, de las cuales han sido despojados por mala fe de nuestros opresores, manteniendo a todo trance, con las armas en las manos, la mencionada posesión, y los usurpadores que se consideren con derecho a ellos lo deducirán ante los tribunales especiales que se establezcan al triunfo de la Revolución.

en Silva Herzog, Jesús. *Loc. cit.* pp. 262-270.

Otro ejemplo es la Ley Agraria del General Francisco Villa publicada en junio de 1915 en la Gaceta Oficial del Gobierno Convencionista Provisional:

Considerando: que siendo la tierra en nuestro país la fuente, casi única de la riqueza, la gran desigualdad en la distribución de la propiedad territorial ha producido la consecuencia de

programática de sus ideas y tradiciones culturales. Madero sostendrá su postura,¹⁹ que lo debilita día tras día, situación que los traidores aprovechan para deponerlo y asesinarlo en febrero de 1913.

Este asesinato desata nuevamente las acciones armadas, ahora contra el gobierno *de facto*, y denodadamente por las reivindicaciones de campesinos y obreros que continúan hasta el año de 1920.

Fundamentos y caracterización del Estado moderno mexicano.

Entre 1910 y 1920 las *visiones de mundo* de los campesinos mexicanos objetivadas en *representaciones* políticas, poéticas y musicales, entre otras, y articuladas en los espacios sociales —con la fuerza de las acciones de poderosos ejércitos— los llevan a concretar, entre otras acciones, la expropiación de latifundios en provecho de la propiedad comunitaria, a convencer a intelectuales de clase media de la justicia de sus reivindicaciones campesinas y, en 1914, a tener el control militar de la capital y de

dejar a la gran mayoría de los mexicanos, a la clase jornalera, sujeta a la dependencia de la minoría de los terratenientes, dependencia que impide a aquella clase el libre ejercicio de sus derechos civiles y políticos.

Ibid. pp. 286-293.

¹⁹ Madero sostiene su postura política a pesar de las advertencias de algunos diputados y colaboradores. En diciembre de 1912 el diputado Luis Cabrera explica en la Cámara su iniciativa de ley tendiente a reconstruir los ejidos de los pueblos.

Cuando hemos pensado en la presentación de este proyecto a la Cámara, no dejamos de procurar auscultar la opinión del Poder Ejecutivo acerca de la buena disposición en que estuviese para emprender esas reformas; y debo declarar con franqueza que no encontré esa buena disposición de parte del Ejecutivo. El ejecutivo cree —en esto puede tener razón, pero también puede estar equivocado— que es preferente la labor del restablecimiento de la paz, dejándose para más tarde las medidas económicas que, en concepto del Ejecutivo, perturbarán el orden más de lo que ya se encuentra perturbado. Mi criterio no es el mismo; el mío es que el restablecimiento de la paz debe buscarse por medios preventivos y represivos; pero a la vez por medio de las transformaciones económicas que pongan a los elementos sociales en conflicto en condiciones de equilibrio más o menos estable. Una de esas medidas económicas trascendentales y benéficas para la paz es la reconstitución de los ejidos.

Los artículos más significativos de esa iniciativa se transcriben a continuación: “Artículo 1° Se declara de utilidad pública nacional la reconstitución y dotación de ejidos para los pueblos. Artículo 2° Se faculta al Ejecutivo de la Unión para que, de acuerdo con las leyes vigentes en la materia proceda a expropiar los terrenos necesarios para reconstruir los ejidos de los pueblos que los hayan perdido, para dotar de ellos a las poblaciones que los necesitaran, o para aumentar la extensión de los existentes.

Silva Herzog, Jesús (1984). *Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 27-29.

prácticamente de todo el país. Sin embargo, su organización política y militar tiene la limitación de las *visiones de mundo* campesinas que radica en no poder concebir la organización social nacional.

En otras palabras, los campesinos revolucionarios al ocuparse solamente de sus reivindicaciones de clase no comprenden los intereses y necesidades de los grupos que constituyen la sociedad nacional, limitación histórica que les impide convertirse en el grupo hegemónico de la sociedad mexicana.

Aún así, los ejércitos campesinos revolucionarios terminan con el Estado — concebido como gobierno, magistratura, cámara de representantes y ejercicio monopólico de la violencia— del *viejo régimen* y su lucha, en alianza con las de los trabajadores y las clases medias, construye un nuevo pacto social que refunda la nación en el Congreso Constituyente de 1917.

Allí, los delegados más radicales rechazan las propuestas enviadas por el poder ejecutivo —por la misma razón que años atrás las de Madero no pasaron— ya que no representan las reivindicaciones, la lucha, los anhelos de campesinos y obreros. Los congresistas, en su papel de representantes del pueblo, asumen el papel histórico de fundar la nueva nación cuya base descansa, irrenunciablemente, en el reconocimiento de los derechos de los trabajadores.

Los debates del Congreso Constituyente muestran la fuerza de la argumentación de los delegados. Jorge Carpizo, recoge del *Diario de Debates* las argumentaciones previas a la aprobación del texto final del artículo 123 sobre las demandas laborales de los trabajadores:

Cándido Aguilar, Jara y Góngora presentaron una iniciativa donde habían propuesto a la comisión que el artículo 5º de Carranza se la adicionaran algunos principios, de los cuales la comisión aceptó la jornada máxima de trabajo de ocho horas, el descanso semanal y la prohibición de trabajo nocturno para mujeres y niños.²⁰

A pesar de los avances logrados en esa iniciativa varios delegados argumentaron a favor de crear un artículo especial para los derechos laborales. Para dar cuenta de la argumentación en favor de esta moción Jorge Carpizo transcribe parte del discurso del delegado Manjarres:

²⁰ Carpizo, Jorge. (1969). *La Constitución Mexicana de 1917*. México: Editorial Porrúa. p. 84

A mí no me importa que esta Constitución esté o no dentro de los moldes que previenen juriconsultos, a mí no reimporta nada de eso, a mí lo que me importa es que se den las garantías suficientes a los trabajadores, a mí lo que me importa es que atendamos debidamente al clamor de esos hombres que se levantaron en lucha armada ya que son los que más merecen que nosotros busquemos su bienestar y no nos espantemos a que debido a errores de forma aparezca la Constitución un poco mala en la forma, no nos asustemos de esas trivialidades, vamos al fondo de la cuestión; introduzcamos todas las reformas que sean necesarias al trabajo; démosles los salarios que necesiten, atendamos en todas y cada una de las partes lo que merecen los trabajadores y los demás no lo tengamos en cuenta. [...] y si es preciso pedirle a la comisión que nos presente un proyecto en que se comprenda todo un título, toda un parte de la Constitución, yo estaré con ustedes porque con ello habremos cumplido nuestra misión de revolucionarios.²¹

Durante ese debate el delegado Cravioto pronuncia las siguientes palabras tomadas por Jorge Carpizo del Diario de Debates:

Así como Francia, después de la revolución, ha tenido el alto honor de consagrar en la primera de sus cartas magnas los inmortales derechos del hombre, así la Revolución Mexicana tendrá el orgullo legítimo de mostrar al mundo que es la primera en consignar en una constitución los sagrados derechos de los obreros.²²

De igual manera las demandas campesinas también generaron fuertes debates en el Congreso Constituyente, sobre todo porque las iniciativas presentadas por Carranza por un lado, quedaban cortas ante el gran problema de la tenencia de la tierra, y por otro, no solucionaban las reivindicaciones de los campesinos que aún seguían armados y en guerra. Es bajo estas consideraciones que el delegado constitucional Bojórquez argumenta a favor de un artículo específico para la cuestión agraria con las siguientes palabras, recuperadas también del Diario de Debates:

En estos momentos se ha iniciado el debate más importante de esta Congreso; tenemos a nuestra vista, tenemos que estudiar durante estos debates, el problema capital de la revolución, que es la cuestión agraria. Digo que la cuestión agraria es el problema capital de la revolución, y el que más debe interesarnos, porque ya en la conciencia de todos los revolucionarios está que si no se resuelve debidamente este asunto, continuará la guerra.²³

²¹ *Ibid.* p.84.

²² *Ibid.* p.85.

²³ *Ibid.* pp. 100-101.

En ese debate participa nuevamente el delegado constitucional Heriberto Jara con el discurso siguiente:

[...] todas las naciones libres, amantes del progreso, todas aquellas que sientan un verdadero deseo, un verdadero placer en el mejoramiento de las clases sociales, todas aquellas que tengan el deseo verdadero de hacer una labor libertaria, de sacar al trabajador del medio en que vive, de ponerlo como hombre ante la sociedad y no como bestia de carga, recibirán con beneplácito y júbilo la Constitución Mexicana, un hurra universal recibirá ese sagrado libro de uno a otro confín del mundo [...] si este libro lo completamos con una ley de esta naturaleza, la naturaleza de la cuestión agraria, pondremos a salvo los intereses nacionales, que asegurado el pedazo de tierra al pequeño labrador, esta ley dirá de manera clara: ya no será el esclavo de ayer sino el dueño de mañana [...], con esta ley se te va a dar un pedazo donde puedas sembrar y donde puedas vivir.²⁴

La argumentación de los delegados culmina en la aprobación de los artículos garantes de la posesión de la tierra para los campesinos y los derechos laborales a los trabajadores en los artículos 27 y 123 respectivamente, elaboración jurídica de las demandas políticas, defendidas con las armas, durante tantos años.

La revolución mexicana es uno de los momentos decisivos en la historia del país no solamente por la participación masiva de hombres y mujeres armados que luchaban por sus propias demandas, ni tampoco porque estas quedarían asentadas en los artículos 27 y 123 de la Constitución de 1917 y serían los ejes políticos del nuevo régimen y del Estado moderno mexicano, sino porque es la primera vez, en términos históricos, que las masas campesinas y los pueblos originarios ejercen la *representación* de representarse a sí mismos, recuperando la capacidad de crear representaciones propias.

En esto radica precisamente la fuerza e importancia del fenómeno histórico de la participación de las masas campesinas en la revolución, en su capacidad recuperada para elaborar *representaciones* propias que correspondan a sus intereses como clase social y recuperar el pasado original para ser articulado en la vida presente con un propósito de futuro.

Los campesinos son los sujetos revolucionarios que hacen caer al régimen de Porfirio Díaz y que derrotan al régimen golpista de Victoriano Huerta y a su aparato represivo, y que continúan luchando hasta el último aliento para lograr la realidad de sus reivindicaciones bajo sus propias representaciones.

²⁴ *Ibid.* p. 102.

Así, las masas campesinas y sus *representaciones* hablan con voz propia en tanto su lucha como clase social les permite superar, por un breve tiempo, la sumisión ante la *representación dominante* de la *diferencia étnica*, que también les hurtaba la posibilidad de crear representación propias y por tanto la posibilidad, en la vida real y concreta, de participación política para la defensa de sus intereses de clase. La fuerza de la revolución es descrita de manera sintética por Adolfo Gilly:

La revolución mexicana modeló de abajo hacia arriba a este país. Forjó y templó, en el sentido más extenso de la palabra el carácter, la decisión, la conciencia, las tradiciones del pueblo de México. Las masas que salieron de la tormenta revolucionaria de 1920 no eran las mismas que la desencadenaron en 1910: habían derribado gobiernos, habían destruido la clase de sus opresores más odiados, los terratenientes; habían ocupado con sus ejércitos revolucionarios la vieja capital de los opresores, habían derrotado, humillado y destruido a su ejército, el mismo que por tantos años había sido el símbolo de la represión y el terror contra las masas; habían ejercido formas de autogobierno; habían ocupado y repartido tierras: habían enviado sus jefes militares a la Convención. En una palabra, habían irrumpido en la historia por primera vez, tomando violentamente en sus manos, mientras la revolución ardió, el gobierno de sus propios destinos.²⁵

Las palabras de Gilly recogen el drama de los actores y de las circunstancias históricas del florecimiento y despertar de hombres y mujeres en la construcción de sus propias *representaciones*. Estos grupos podrán ser nuevamente explotados pero ya no pueden ser anulados ni borrados de la historia de México ni tampoco de las *expresiones* y *representaciones* de las obras significantes en la obra de los artistas a partir de 1920.

LA NUEVA CLASE DIRIGENTE

El autodenominado presidente Venustiano Carranza gobierna en *contradicción* con los preceptos constitucionales de 1917: no puede cumplir con los compromisos políticos del nuevo pacto nacional, no articula en acciones los preceptos constitucionales y continúa reprimiendo a campesinos y obreros a la manera del régimen porfirista; la paz no llega, los campesinos continúan las acciones armadas, muchos intelectuales —como José Vasconcelos— se ven obligados a vivir en el exilio.

²⁵ Gilly, Adolfo. (1988). “La guerra de clases en la revolución mexicana” en *Interpretaciones ... (loc. cit.)*. p. 53.

Las *visiones de mundo* de Carranza y su grupo les impiden construir la estabilidad política, no pueden ejercer el dominio ni la dirección política y cultural de la nación más que a base de la coacción y no del consenso.

De allí que la insurrección convocada en el Plan de Agua Prieta los liquide en tan sólo doce meses. Ahora bien, ¿cuáles son las características del grupo obregonista que desconoce al presidente, llama al pueblo a derrocarlo por la vía de las armas, convoca a elecciones, las gana y gobierna la nación a partir de diciembre de 1920?

De manera sintética se puede decir que la fuerza de Obregón, y su grupo, al momento de asumir la dirección del gobierno desde el poder ejecutivo, reside en la combinación entre legitimidad y uso de la represión. Legitimidad que habían construido a lo largo de una década por su oposición al régimen de Huerta, por sus alianzas tácticas con los campesinos, por el desconocimiento y posterior combate a Carranza y especialmente por el reconocimiento de la Constitución de 1917. Es decir, por su reconocimiento del pacto de re-fundación del Estado mexicano. En cuanto al uso de la fuerza armada represora, ésta se anuncia como posibilidad en el Plan de Agua Prieta y es un fantasma que se aparece en Tlaxcalatongo.

Si bien muchas de las acciones de Obregón a lo largo de la Revolución se caracterizan como leales y desleales, de alianza y ruptura con diferentes grupos e intereses, éstas pierden peso específico y se resignifican ante la osadía de asumir a dirección política de la nación mediante acciones como el desconocimiento del presidente y, más aún, la participación en su aniquilamiento político.

Obregón y su grupo pueden instituirse como dirección política y cultural del país porque su fuerza tiene un origen revolucionario pero primordialmente por la capacidad de hacer suyas, como si fueran propias, las reivindicaciones de los campesinos y obreros y sobre todo de convertirse en sus voceros y representantes por medio de la transformación, que sucediera en los siguientes años, de las organizaciones políticas de los trabajadores y político militares en el caso de los campesinos, en organizaciones ligadas a la clase dirigente y al aparato estatal.

Además, las *visiones de mundo* de Obregón y su grupo son plenamente burguesas: representan lo moderno y lo nuevo, el progreso y el desarrollo industrial, nuevas costumbres cotidianas y libertades desconocidas. Logran, mediante la transformación de los

intereses de los grupos sociales imponer los suyos como dominantes y establecerlos como unitarios y nacionales, de llevar a cabo acciones y de elaborar representaciones que los instalan como grupo hegemónico.

A partir del análisis anterior se comprende que el Estado moderno mexicano nace de la contradicción implícita en el texto fundacional de la Constitución de 1917. Por un lado, el Estado se adscribe a la hegemonía del bloque capitalista —basado en la propiedad privada de los medios de producción y consecuentemente, en el derecho a la explotación de los trabajadores— y, al mismo tiempo, reivindica el derecho de los trabajadores a oponerse al trabajo explotado.

El Estado mexicano se reconoce a sí mismo como un Estado dentro de la hegemonía de la modernidad capitalista, aspira a la industrialización, al progreso, al desarrollo de las fuerzas productivas pero bajo la restricción constitucional de no explotar salvajemente a los trabajadores, sino de participar en la defensa de sus derechos. Así, el Estado mexicano es *sui generis* porque nace en un momento en donde se cruzan varios tiempos históricos representados por cada una de las clases en conflicto: los campesinos, los obreros y los burgueses.

Como explica Adolfo Gilly,²⁶ de las luchas entre esas fuerzas sociales, prácticamente nadie sale vencedor, por lo tanto, solamente el grupo que asuma esa realidad social específica puede erigirse como la dirección política de la sociedad mexicana. Obregón y su grupo logran interpretar la realidad desde la realidad misma.

Es decir, la visión política de Obregón y su grupo les permite comprender, en primer lugar, que de la Revolución mexicana ninguna de las clases en pugna salió completamente victoriosa, en segundo término, que el Estado mexicano sólo puede realmente consolidarse si se apoya en la fuerza política organizada de los trabajadores —campesinos y obreros— porque ellos son parte esencial del pacto social que le dio legitimidad y, por último, que sólo con los trabajadores es posible construir el consenso necesario para ejercer la dirección política y cultural de la sociedad mexicana.

Es a partir de la lectura de ésta realidad que Obregón y su grupo ven en la Constitución de 1917 la única posibilidad de reconciliar a las fuerzas políticas en pugna y

²⁶ Gilly, Adolfo. (1988). “La guerra de clases en la revolución mexicana” (*Revolución permanente y auto – organización de las masas*) en *Interpretaciones...* (*loc. cit.*), pp. 21-55.

en su apoyo y defensa la única forma de constituirse como grupo dominante y dirigente de la nación. Desde las funciones del Estado —gubernativa, legislativa, judicial y del ejercicio legítimo de la violencia— defenderán, hasta cierto punto, los intereses de campesinos y obreros y, al mismo tiempo, propiciarán, dando amplias libertades a los burgueses, el desarrollo del capital industrial y del trabajo asalariado.

Es decir, el Estado moderno mexicano propicia el desarrollo de las dos clases antagónicas, que se implican mutuamente, sin las cuales no es posible la inserción en el mundo capitalista del siglo XX. El Estado mexicano moderno así fundado, en veces apoyará más al burgués y en veces a los trabajadores, ya que sólo en el equilibrio entre estas dos clases y fuerzas sociales la dirección política puede establecer la legitimidad y el consenso.

Bajo esta estructura el Estado moderno mexicano tiene la tarea primordial e inaplazable de crear las condiciones para el desarrollo de la burguesía, y consecuentemente del proletariado, la modernización del país y su inserción en el modo de producción capitalista.

Existen dos fenómenos que necesariamente deben ser incluidos en el análisis para lograr la comprensión del momento del ascenso de Obregón y su grupo al poder y a la dirección política y cultural de la sociedad mexicana. Por un lado, el cese de la actividad militar permite que los procesos de politización de la sociedad tomen un carácter netamente político y no político-militar.

Por otro lado, dado el incipiente desarrollo de la burguesía nacional, el grupo dominante toma su lugar, realizando durante décadas las tareas que históricamente le correspondía realizar a la burguesía nacional. Dicho de manera más puntual, mientras la burguesía mexicana se consolida como clase social y desarrolla sus instituciones políticas, la clase dirigente revolucionaria, que es la casta militar de los regímenes posrevolucionarios, mantendrá la dirección política, económica y cultural de la sociedad mexicana.²⁷

En cuanto a la circunstancia política mundial al inicio de la segunda década del siglo XX, ésta guardaba las siguientes características. Tanto la política como el desarrollo industrial y de los mercados de la hegemonía del capital tienen ya en ese momento una

²⁷ Aguilar, Mora (1987). *Loc. cit.*

articulación en todas las naciones del mundo. En segundo lugar, ante el avance voraz del capitalismo de las naciones dominantes, los Estados nacionales defienden tanto sus materias primas como el desarrollo industrial interno, y la construcción de dimensiones simbólicas basadas en la resignificación, actualización o generación de tradiciones de grupos

Además, la industria bélica es el motor principal del desarrollo industrial y científico-tecnológico y participa en el ámbito político. En cuarto lugar, si bien la revolución rusa se mantiene dentro de sus fronteras y crea, al igual que la mexicana, un Estado *sui generis*, se convierte por un lado, en el enemigo principal de los intereses de la burguesía mundial y por otro, en el modelo de las organizaciones de la izquierda revolucionaria mundial. Por último, la primera guerra mundial (1914-1919) demuestra que el capitalismo también puede organizar la industria de la muerte masiva.

Lo anterior quiere decir que el capitalismo en el siglo XX desata sus fuerzas contradictorias como nunca antes, las destructivas, ya no solamente en la explotación, saqueo y despojo sino también en la masacre de millones de personas y, las constructivas, en el desarrollo inusitado de bienes y mercancías, incluyendo objetos simbólicos. Durante dos décadas, 1920-1940, momento decisivo de la historia humana en el cual se define su destino a lo largo del siglo y hasta nuestros días, las fuerzas sociales de los trabajadores luchan violenta y trágicamente por la transformación y revolución de la sociedad, en contra de las versiones totalitarias del capitalismo, primero del fascismo y luego del estalinismo.

Dentro de ésta circunstancia mundial el Estado mexicano moderno juega en el ámbito de la política, de la economía y de los objetos simbólicos en el escenario nacional e internacional —de historia propia y en las relaciones mundiales— desde la *posición* de defensa de su origen revolucionario y de su estructura *sui generis*. Este juego, cuyo núcleo es la contradicción, reclama movimientos igualmente contradictorios por parte de la clase dirigente para la conservación del poder.

El Estado mexicano, juega desde la *posición* de su propia defensa mientras las condiciones en el escenario mundial son propicias para ello. Es decir, el Estado mexicano posrevolucionario se puede mantener, nacional e internacionalmente, independiente y soberano, capitalista y defensor de los derechos de los trabajadores y de los pueblos hasta

antes de que la segunda guerra mundial lo obligue a alinearse plenamente al bando de los Aliados.

Finalmente, el Estado mexicano moderno en su primera etapa se caracteriza por el mantenimiento de su origen y carácter revolucionario *sui generis*, el cual tiene articulaciones políticas, económicas e, inevitablemente, en la esfera de las *visiones de mundo* en la creación de objetos simbólicos y *representaciones*, mismas que participan en la construcción de la legitimidad de la clase dirigente así como en la construcción del consenso.

EL CAMPO DE LA MÚSICA DE LA TRADICIÓN OCCIDENTAL A INICIOS DEL SIGLO XX.

Transformaciones finiseculares. Inicio de siglo

El proceso de autonomización del *campo* de la música de la tradición occidental alcanza un período de consolidación, entre el último cuarto del siglo XVIII y el fin del siglo XIX, debido a la confluencia de varias circunstancias: la hegemonía del sistema tonal, las transformaciones de las relaciones sociales debido a la nueva etapa de la producción industrial y la reproductibilidad técnica del arte en general y las expresiones musicales en particular. Conviene al presente estudio analizar pormenorizadamente cada una de ellas.

Hegemonía del sistema tonal

En primer lugar, por la prevalencia de la hegemonía del sistema tonal como herramienta de la tradición cultural occidental que hace posible la unidad en la diversidad de la creación y la recepción musicales. La hegemonía del sistema tonal posibilita el ciclo de producción musical de *expresiones musicales* tanto de la tradición de las Bellas Artes del siglo XIX —la sinfonía, la sonata, el concierto, la ópera— que ocupan una *posición dominante* como de las tradiciones de otros grupos culturales existentes en la cultura occidental que ocupan una *posición dominada*.

En segundo término, debido a los procesos de secularización de las prácticas sociales que incluyen la creación del espacio autónomo de la música y de la práctica *autonómica* de la escucha de música y la construcción de su espacio específico y sus ceremonias de legitimación: la sala de conciertos.

Un tercer fenómeno, originado en los postulados ideológicos de la revolución francesa —en cuanto a la constitución del Estado y a los ámbitos de responsabilidad social de sus organismos gubernamentales— es el carácter público del conocimiento y de la enseñanza que se concreta en los sistemas de educación pública y laica en diversos países de la tradición cultural occidental y que abarca a la enseñanza musical.

Por último, e íntimamente relacionado con el fenómeno de la secularización, el desarrollo del mercado de la música que influye en la profesionalización del músico, es organizado por una naciente capa de burócratas que constituyen nuevos *agentes* implicados en el *juego dentro ese campo*.²⁸

A partir de éste análisis se puede ver que el proceso de autonomización del *campo* de la música participa en la construcción, desenvolvimiento y consolidación tanto de la Modernidad como del bloque histórico del capitalismo ya que son las *expresiones* y *representaciones musicales* las que construyen su dimensión simbólica sonora.

Así, el *tiempo largo* de la tonalidad, siguiendo a Braudel, es el tiempo de la Modernidad, de la secularización de las prácticas musicales, de la autonomización de las *expresiones musicales*, de la institucionalización de la educación musical, de la profesionalización del oficio de músico, de la invención de las *representaciones musicales* que legitiman el ritual laico de reproducción de la música.

Por otro lado, y según la perspectiva analítica de Max Weber,²⁹ la historia del sistema tonal es un ejemplo paradigmático de los procesos de racionalización —que coadyuvan en los del ascenso de la burguesía y de la imposición de la hegemonía capitalista— debido precisamente a que ese sistema, basado en fundamentos acústicos que organizan el fenómeno sonoro en torno a relaciones y funciones es, simultáneamente, creador y resultado de las *visiones de mundo* burguesas.

Dichas *visiones de mundo*, en tanto teoría y praxis, contemplan paralelamente a la homogenización económica y tecnológica, la homogenización de la percepción sensible por medio de objetos simbólicos. Ninguno objeto simbólico, comenta Weber, tan eficaz en la difusión de la *visiones de mundo* como las *expresiones musicales* homogenizadas por el

²⁸ Bourdieu, Pierre. (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo. pp. 154-160.

²⁹ Weber, Max (2002). “Sociología de la música” en *Economía y sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica. pp.1081-1190.

sistema tonal, como tempranamente advierten las iglesias católicas en sus vertientes contrapuestas de luteranos y papistas.

Es tal vez el sistema tonal, siguiendo a Antonio Gramsci,³⁰ su teoría y praxis, el que expresa de manera más contundente la *hegemonía* de la modernidad y del capitalismo ya que, por un lado, tal sistema constituye la herramienta para la creación y reproducción de la diversidad de *expresiones musicales* utilizada por todos los grupos y clases sociales unificando de ese modo la percepción musical.

Por otro lado, a partir de su articulación en los espacios sociales y de las diferentes apropiaciones que de él hacen grupos y clases sociales genera la diversidad de creación y reproducción musical que a su vez reproduce la *diferenciación social*.

Las *representaciones musicales* que consolidan la *autonomía relativa* del campo de la música en el siglo XIX, señalan al sistema tonal como expresión del dominio de la ciencia sobre la naturaleza física del sonido, es decir, como un triunfo cultural y civilizatorio de la tradición cultural occidental. En este sentido dichas *representaciones* otorgan al sistema tonal el lugar excepcional en el desarrollo de los lenguajes musicales y a las *expresiones musicales* resultantes de su empleo, el de la más alta expresión del espíritu humano.

En la circunstancia histórica espacio temporal del siglo XIX en la expansión de las grandes urbes de Europa —Paris, Berlín, Viena, y Praga o Petersburgo— el uso que los músicos hacen del sistema tonal, a partir de los elementos que le son inherentes, deriva en dos fenómenos. El sistema tonal, por un lado, genera a su contrario, la *no tonalidad*, o sea, la disolución de la tonalidad, fenómeno que dará pie a la búsqueda de otros lenguajes y sistemas musicales.

(De la disolución de la tonalidad aparecen síntomas de manera temprana en el cromatismo barroco y claramente en la segunda mitad del siglo XIX en las *expresiones musicales* de Hector Berlioz y Franz Liszt, en compositores de la tradición alemana como Robert Schumann y, por supuesto, Richard Wagner; y en la tradición francesa en la obra de Eric Satié y Claude Debussy).

³⁰ Gramsci, Antonio. (1977). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editor.

Por otro lado, el sistema tonal, por los elementos que le son inherentes, permite la reiteración de fórmulas expresivas tanto en usos megalómanos³¹ —de la relación entre forma, lenguaje y duración—, como en usos pre-determinados para diferentes mercados y consumos que anuncian la posterior eficacia de las *expresiones musicales* producidas por la Industria Cultural.

En el transcurso del *tiempo largo* del sistema tonal, es decir, a lo largo de la historia de la dimensión simbólica sonora de la Modernidad, y a través de la diversidad de sus *expresiones musicales*, el sistema tonal ha sido uno de los principales *objetos en juego* que *estructuran* al *campo* de la música y los procesos de su apropiación y reproducción, uso e incluso transformación por parte de los *agentes* definen tanto las *luchas* y como las diferentes *posiciones* dentro del *campo*.

Así, a principios del siglo XX, el sistema tonal, que ha creado su antítesis durante el tiempo largo de su historia, inicia los movimientos y desplazamientos hacia su disolución o transformación. Este fenómeno obliga a los *agentes* a redefinir las *luchas* dentro del *campo* de la música, mismas que ya no se plantean más por el control de la versión *legítima* del sistema tonal sino por la *legitimidad* del sistema tonal.

El sistema tonal, hasta entonces hegemónico en la dimensión simbólica sonora de la tradición cultural occidental, es cuestionado en el *campo* acerca de su eficacia simbólica, su pertinencia histórica y por sus posibilidades expresivas. En la circunstancia histórica del siglo XX el cuestionamiento acerca de su vigencia simbólica, y más aún, acerca de su potencial expresivo hacia el futuro, significa una decisiva transformación de la *estructura* del *campo* de la música, y demanda de los *agentes* la elaboración de nuevas *representaciones musicales* que legitimen la nuevas *posiciones deslegitimadoras* de uno de los *objetos en juego* fundantes del ámbito de la música y esencial en su proceso de autonomización.

Los *agentes* defensores de la *posición* de la autonomía de creación y de la innovación musical buscan en la *no tonalidad* fuentes para el desarrollo de la imaginación

³¹ La relación entre el sistema tonal, la forma y la larga duración de las composiciones es patente en las expresiones musicales de la tradición de las Bellas Artes de Europa central y del este hacia la segunda mitad del siglo XIX. Autores como Franz Liszt, Antón Bruckner, Gustav Mahler, Richard Strauss y por supuesto Richard Wagner realizan obras monumentales (sinfonías y óperas) que rebasan en mucho la duración de las obras legitimadas en la primera mitad de ese siglo como son por ejemplo, las sinfonías de Beethoven, Robert Schumann o Felix Mendelssohn y las óperas de la tradición italiana del *bel canto* o del *verismo*.

musical y su posible objetivación. La búsqueda y experimentación de otros lenguajes musicales y de su objetivación en nuevas formas, estructuras y contenidos dirigen la creación musical de la tradición musical occidental de la Bellas Artes en sus diferentes prácticas a lo largo del siglo XX.

Así, las múltiples respuestas tanto teóricas como prácticas al problema de la tonalidad redefinen la *estructura del campo* y las *posiciones* tanto de los compositores como de los intérpretes, de las instituciones educativas y creadoras del gusto así como las del mercado de la música. La tonalidad vuelve a ser otra vez un *objeto en juego* que *estructura al campo*, pero desde una nueva circunstancia histórica en la cual todos los *agentes* —compositores e intérpretes, instituciones educativas, críticos, y las diferentes instancias del mercado de la música— redefinen las *acciones* de la *lucha* por el control o dominio del lenguaje musical en términos de la permanencia o del agotamiento de la tonalidad como sistema musical hegemónico.

La *estructura del campo* así como la teoría y la praxis musical a principios del siglo XX se expresan en la tradición de las Bellas Artes al menos desde tres *posiciones* diferentes.

Por un lado, la posición de la defensa y afirmación de la vigencia expresiva y musical del sistema tonal (Richard Strauss, Sergei Rachmaninof, Sergie Prokofiev, Paul Hindemith); por otro lado, la *posición* de la defensa de la combinación de otros lenguajes con el lenguaje tonal que incorpora a las tradiciones musicales de los grupos étnicos y culturales (Stravinsky, Kodaly y Bartok).

Por último, la posición por el abandono absoluto de la tonalidad y la creación de nuevos lenguajes musicales (el sistema dodecafónico de Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern).

En la búsqueda de nuevos lenguajes musicales que enriquezcan al sistema tonal algunos compositores europeos hacen investigación musical en regiones de Europa del Este³² y en Rusia; otros descubren la riqueza de lenguajes y *expresiones musicales* de Oriente, de la India o de los grupos étnicos que dentro de los países dominantes habían

³² Bartok, Bela (1981). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Editores.

permanecido arrinconados por la hegemonía de la tonalidad³³ tanto en expresiones de grupos culturales de los celtas, irlandeses, gitanos, andaluces o griegos como también en las *expresiones musicales* antiguas o remotas que, aún siendo reconocidas como la génesis de la tradición musical occidental, eran igualmente desconocidas.³⁴

La investigación lleva principalmente a los compositores a la apropiación de otros lenguajes —armónicos, rítmicos y melódicos— y a su incorporación como herramienta en los procesos composicionales del *campo* de la música de la tradición de la Bellas Artes. En otras palabras, la apropiación e incorporación de lenguajes y *expresiones musicales* dominadas por parte de los *agentes* que defienden la *posición dominante* en el *campo* de la música, logra legitimarlas no sólo como *expresiones* de la creación musical humana, sino como elementos fundamentales para la objetivación musical de nuevas *expresiones musicales* en el *campo* de la música occidental del siglo XX.

En el continente americano los compositores también adoptan *posiciones autonómicas* frente al sistema tonal a partir de sus propias tradiciones, de su incorporación y apropiación del *capital específico* y también desde sus *representaciones musicales*, lo cual las define, en general, por propuestas composicionales individuales sobre todo después de 1945.

Una de las *posiciones autonómicas* es la de la “música nueva” construida sobre la base de la experimentación. En oposición a los sistemas rígidos y cerrados, la experimentación como expresión musical en permanente construcción. Desde esta *posición*, cuyo inventor y defensor principal es Edgar Varèse,³⁵ los *agentes* elaboran la *representación* de la “música nueva” como *sonido* basado en la combinación rítmica de la duración, la intensidad y el timbre, además de incluir los múltiples instrumentos de percusión como instrumentos básicos de la creación musical por la riqueza de sus timbres.

³³ Por ejemplo en Inglaterra Peter Warlock investiga sobre las expresiones musicales no “inglesas” y hace una antología de expresiones musicales en Irlanda, Gales, Escocia. De la misma manera, y en la misma isla, compositores como Ralph Vaughan Williams y Benjamin Britten incorporan canto y temas de la tradición popular en sus *expresiones musicales*. En España hacen la misma incorporación Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo y Enrique Granados.

³⁴ Destaca en este tipo de apropiación e incorporación tanto de *expresiones musicales* remotas de la tradición de las Bellas Artes como de los pueblos europeos y asiáticos aquellas del compositor francés Maurice Ravel: *Pavana para una Infanta Difunta*, *Rapsodia Española*, *La Hora Española*, *Scherezada*, *La Tumba de Couperin*.

³⁵ Edgar Varèse (1883-1965). Compositor nacido en Francia y radicado en desde la segunda década del siglo XX en Nueva York. Allí, inició la composición y la difusión de la “música nueva” Se le considera el precursor de la música electrónica. El énfasis de su música es en los elementos rítmicos y dinámicos.

Otra posición es la que defiende Charles Ives a partir de la experimentación con la politonalidad, la división del tono, con temas de la tradición popular y con formas tradicionales del sistema tonal.

En América latina los compositores adoptan una amplia gama de *posiciones* frente al nuevo *objeto en juego* del campo de la música: la *legitimidad* del sistema tonal que se caracteriza, por la propia historia cultural de esa región y en particular en México —debido a la participación de las masas campesinas y de los pueblos originarios— por la incorporación de temas de las tradiciones popular y de los pueblos originarios así como de timbres y ritmos de la tradición afro-americana. En esa *posición* destacan, entre 1920 y 1940, Amadeo Roldán, Heitor Villalobos, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

La actitud *rupturista* con la hegemonía de la tonalidad tiene que ver por un lado, con el colonialismo europeo que investiga, analiza, clasifica y jerarquiza las expresiones artísticas y culturales de las naciones que conquista para dominarlas desde dentro mediante el uso y manipulación de sus objetos simbólicos.³⁶ Y, por otro lado, con las luchas independentistas de los países dominados y, consecuentemente, con la construcción de las representaciones simbólicas independientes.

Como resultado de estos procesos, al menos en el *campo* de la música en la circunstancia de las dos primeras décadas del siglo XX, el conocimiento y contacto con dichas investigaciones producen un efecto de *relativismo musical* que afirma que *no* son las *expresiones musicales* europeas de la tradición de las Bellas Artes las únicas fuentes de riqueza musical universal. De esta manera, el argumento de la universalidad de la tradición occidental se revierte y son ahora las *expresiones musicales* no occidentales las que adquieren, vía la defensa de de la *posición dominante* de la tradición musical de las Bellas Artes, la *legitimidad* de la universalidad.

Al mismo tiempo, en un afán de regreso más que al pasado al origen los compositores de la *posición* de la innovación y, por tanto del arte musical autónomo, incorporan —paulatinamente a lo largo de todo el siglo XX— los lenguajes, técnicas, instrumentos e inclusive formas musicales de las *expresiones musicales* de grupos étnicos y culturales tanto de fuera como de dentro de la tradición musical occidental que habían

³⁶ Desde el siglo XIX el colonialismo europeo en África y Asia es un detonador para el desarrollo de la antropología y de la musicología. Entre los autores más destacados se encuentran Erich von Hornbostel y Curt Sachs.

permanecido *dominadas* y más aún, segregadas del *capital específico* de la música, movimiento que significa su incorporación a la historia del *campo* y al *capital específico* que lo *estructura*.

Los compositores e instrumentistas que abrazan la riqueza musical de los pueblos y sus múltiples tradiciones se despegan y rompen no solamente con los esquemas tradicionales y hasta entonces *dominantes* —que legitiman la universalidad de las *expresiones musicales* de la tradición musical de las Bellas Artes—, sino también con los conceptos de la estética musical decimonónica, tanto en el plano de la creación como en el de la recepción, de tal manera que la *posición* que defienden contempla la apropiación e incorporación de otras *expresiones musicales* como parte de la *lucha* por la *autonomía relativa* del *campo* de la música y la defensa de la libre creación musical.

Las *posiciones rupturistas* con la tonalidad afirman con tal contundencia la autonomía y libertad del músico que incluso defienden que el compositor pueda crear de manera individual, un lenguaje musical propio.³⁷

Un segundo fenómeno determinante en la historia social, política económica y simbólica del siglo XX, y específicamente del proceso de autonomización del *campo* de la música de la tradición occidental, es la presencia de los trabajadores industriales o proletarios en las ciudades, grupo social que las hacen crecer y modificar su fisonomía, su tamaño y sus costumbres, su movimiento interno y sus medios de transporte, transformaciones que además de ser consecuencia y expresión de las formas de producción y de administración de bienes y riqueza organizan la vida cotidiana en las dimensiones espacio temporales contrastantes y complementarias del trabajo y del ocio.³⁸

Las masas trabajadoras transforman la dimensión espacio temporal de la vida cotidiana de las urbes y juegan, en la dimensión simbólica, el papel de la *otredad* que

³⁷ Es el caso emblemático de Schönberg y su sistema dodecafónico. La invención de lenguajes será uno de los *objetos en juego* en el campo de la música a lo largo del siglo XX; en las *luchas* por su definición y versión legítima participan músicos de la *posición* autonomista pertenecientes a diferentes tradiciones: de las Bellas Artes (en su versión de música nueva) como Olivier Messían, Pierre Boulez, Karl Stockhausen, Iannis Xenakis y de la tradición del Jazz, Miles Davis, Ornette Coleman, John Coltrane.

³⁸ Max Weber advierte acerca de la organización social del tiempo y del espacio bajo esquemas de racionalización y del fundamento costo beneficio y medios y fines. Siguiendo esa misma línea de análisis, en México Carlos Monsivaís ha elaborado numerosos trabajos sobre la dimensión social del tiempo y del espacio en los ámbitos del trabajo y del ocio: (1970) *Días de guardar*. México: Ediciones Era; (1982), “Reir llorando (notas sobre la Cultura Popular Urbana)” en *Política cultural del Estado mexicano*. México: Secretaria de Educación Pública.

construye la afirmación —positiva o negativa— de la *diferenciación social* en el siglo XX. Dicha población durante los procesos de proletarización experimenta simultáneamente un proceso de transculturación. Al llegar a las ciudades no participan de la tradición *dominante* de la historia del *campo* de la música ni de sus *representaciones musicales*, ya que poseen su *capital específico*, ni cuentan con *capitales educativos* o *culturales* ni con medios de producción musical, por tanto, no pueden incorporar a su subjetividad las *representaciones musicales* del disfrute *desinteresado*³⁹ de la estética dominante del siglo XIX.

Los trabajadores no comparten el disfrute *desinteresado* del ideal estético de la tradición occidental del siglo XIX. Sus *representaciones musicales*, sobre todo en América y en específico en los Estados Unidos, no reproducen los valores *dominantes* de la tradición musical de las Bellas Artes: sus *expresiones musicales* no pretenden ni universalidad, ni eternidad: son, antes bien, para el disfrute desenfadado, corporal y lúdico del *aquí* y del *ahora* en la dimensión espacio temporal del ocio. Para ser comprendidas no requieren de una escucha contemplativa o atenta ni de lenguajes especializados, gustan de ellas de manera espontánea, festiva y colectiva. Así, las actitudes de recepción no integran la contemplación *desinteresada* sino otras formas de interacción en la celebración, el bullicio y el baile.

En el continente americano las *expresiones musicales* de los trabajadores son creadas principalmente por integrantes de los pueblos americanos y afro-americanos a partir de los procesos de transculturación —que incluyen la conversión, resignificación e incorporación del sistema tonal y de la tradición musical occidental al capital musical y cultural a su cultura original—, mismos que ocurren paralelamente a su conversión de trabajadores rurales a trabajadores industriales y a su migración hacia las grandes ciudades.⁴⁰

Los *agentes* de estos procesos son los trabajadores en los Estados Unidos de América, los trabajadores y los emigrados desde Europa y África al sur del continente americano y en el Caribe, los esclavos liberados que emigran a las ciudades. Trabajadores

³⁹ Uno de los postulados principales de la Estética que principia en el siglo de la Ilustración y se consolida en el siglo XIX es el postulado de la recepción *desinteresada* de la obra de arte elaborada por Immanuel Kant y más ampliamente por Arthur Schopenhauer.

⁴⁰ Jones, Leroi (1963). *Blues People: The Negro experience in white America and the music that developed from it*. New York: Morrow Quill Peperbaks.

proletarizados que crean sus *expresiones musicales* en los procesos de su propia transformación laboral, económica y cultural.

Las *expresiones musicales afro-americanas* son legitimadas por la *posición autonomista* que se define por la defensa de la libertad de incorporación de elementos musicales a los procesos de creación del músico ya que, para su asombro —y de todo el *campo* de la música de la tradición occidental— éstas son, ellas sí, una nueva expresión de la tonalidad.

Compositores como Debussy, Ravel, Stravinsky y después, Milhaud, Honneger o Poulanc, reconocen su riqueza musical y utilizan algunos elementos de ellas como herramientas propias dentro de sus técnicas compositivas, al hacerlo defienden su incorporación al *capital específico* y a la historia del *campo* de la música de la tradición occidental.

La búsqueda de nuevos lenguajes —armónicos, rítmicos, melódicos—, de nuevos juegos o combinaciones tímbricas, de nuevas formas y estructuraciones del material sonoro, de nuevos instrumentos e incluso la incorporación de las posibilidades electrónicas de amplificación y manipulación del sonido, son los intereses de los compositores que desde una posición clara defienden la autonomía del creador, la libertad para la creación musical, la autonomía del lenguaje musical que se signifique a sí mismo, la autonomía para la innovación y la propuesta, la autonomía para buscar su propio público y su propio mercado.

La autonomía para legitimar la riqueza musical de *expresiones musicales* de distintas procedencias, ya sean aquellas olvidadas o deslegitimadas dentro de su propia geografía cultural, o de las viejas tradiciones del medio o lejano Oriente, o aquellas mestizas del continente americano o las que su propia imaginación desarrolla, ya fuera objetivadas por medios tradicionales o imposibilitadas⁴¹ de existir en ese momento —por las limitaciones tecnológicas—, y por tanto tan sólo esbozadas.

⁴¹ Me refiero a la música electrónica imaginada e impulsada principalmente por Edgar Varese. El compositor mexicano Carlos Chávez, indiscutiblemente bajo la influencia de Varèse, escribe algunos ensayos sobre ese tema que aparecieron en el diario mexicano *El Universal* en 1932 y publicados en 1937 en Estados Unidos bajo el título *Towards a New Music. Music and Electricity* y nuevamente publicados por el Colegio Nacional hasta el año de 1992 bajo el título *Hacia una nueva música*. En estos artículos Chávez contribuye a la construcción de la *representación musical* de una nueva música elaborada única o principalmente con medios electrónicos, si bien en ese momento tales instrumentos aún no existen.

Los compositores que emprenden la *lucha* por su autonomía, por la autonomía del *campo* para legitimar las *expresiones musicales* mencionadas las incorporan al *capital específico* y por tanto a la historia del *campo*. A lo largo del siglo XX, las generaciones posteriores a las tres primeras décadas no podrán soslayar la existencia de las expresiones musicales americanas y afro-americanas, de la India o de Java, de Oriente, África o de medio Oriente.

Tampoco podrán eludir el compromiso con la innovación y la búsqueda permanente, la obsesión por llevar al lenguaje musical a sus más amplias posibilidades expresivas; por mantener la música libre de las ataduras de los preceptos morales, de las limitantes estéticas ortodoxas, de los usos y funciones pre-determinadas.

De esas batallas en las primeras décadas del siglo XX surgieron, entre otras, las siguientes *expresiones musicales*: *La Mer* de Claude Debussy (1905); *Salomé* (1905) de Richard Strauss; *El poema del éxtasis* (1907) de Alexander Scriabin; *La consagración de la Primavera* (1913), *La Historia del Soldado* (1918), *Las Bodas (Les Noces)* (1923) de Igor Stravinsky; *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schönberg; *Sonata Concord* (1915) de Charles Ives; *El sombrero de Tres Picos* (1919) de Manuel de Falla; *Le Tombeua de Couperin* (1920) de Maurice Ravel; *Rapsodhy in Blue* (1924) de George Gershwin; *Choros* (1920-1928) de Heitor Villalobos; *Amériques*, (1918-1921) *Octandre* (1923), *Inosation* (1929-1931) de Edgar Varèse; *Caballos de Vapor* (1926), *Sinfonía Antígona* (1933) de Carlos Chávez; *Rítmicas V y VI* (1930); *Caminos* (1934), de Amadeo Roldan; *Redes* (1935), *Sensemaya* (1938) de Silvestre Revueltas.

La reproductibilidad técnica de las expresiones musicales

Un tercer fenómeno que determina la transformación de la *estructura* del *campo* de la música en el siglo XX, y por tanto también de las *luchas* permanentes por afirmar su autonomía, es un nuevo *objeto en juego*, la tecnología para la grabación, amplificación y movilidad de las *expresiones musicales* y un nuevo *agente*, la Industria Cultural, que rápidamente se apropia de los medios de producción musical para lograr, como lo define Walter Benjamin,⁴² la reproductibilidad técnica de las *expresiones musicales*.

⁴² Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936]. México: Editorial Itaca.

La Industria Cultural, el nuevo *agente* que ingresa al *campo* con nuevos *disposiciones* y *capitales* tecnológicos modifica los *capitales económicos, educativos, políticos y sociales* que *estructuran* al *campo* y desde esa nueva *posición* establece nuevos *objetos en juego* los cuales pueden ser sintetizados como el interés por el control del ciclo de producción de *expresiones musicales* bajo el esquema de su mercantilización masiva, transformación en *valor de uso*, para la ganancia rápida.

Dicha Industria solamente puede defender sus intereses capitalistas de ganancia a través del control de todos los momentos del ciclo de producción de *expresiones musicales* incluido, por supuesto, el proceso de creación y difusión de *representaciones musicales* como parte del objeto simbólico musical.

Esta se apropia lentamente del *capital específico* del *campo* de la música y paulatinamente se va convirtiendo en un poderoso *agente* interesado primordialmente en la efectividad económica y simbólica de la “maquila musical” y no en la innovación permanente o la expansión expresiva del lenguaje musical. Su objetivo plenamente capitalista que pretende mercantilizar es decir transformar el *valor de uso* en *valor de cambio* no solamente de los objetos simbólicos, sino de todo el ciclo de producción de expresiones musicales, necesariamente establece una *posición* que se reconoce defensora de la *heteronomía*.

En la *lucha* del *campo* de la música por el *objeto en juego* de las formas *legítimas* del ciclo de producción de *expresiones* y *representaciones musicales* —que incluyen el lenguaje musical legítimo para la creación musical— la Industria Cultural opta por la defensa del lenguaje tonal, ya que éste le permite la reiteración de formulas para crear, una y otra, vez la “maquila musical”.

Como se explico anteriormente, esta *posición* en el *campo* de la música es el resultado de la intersección de las circunstancias históricas del siglo XX con el *tiempo largo* de la tonalidad y con el proceso de autonomización del ámbito de la música. Si como señala Max Weber,⁴³ la Iglesia Católica creó el lenguaje tonal y la escritura musical —a la larga reconocido como emblemático de la tradición musical occidental —, para disciplinar y homogeneizar la subjetividad sensible a la música, creando así el poder heterónimo que impuso por siglos en el ámbito de la música y en los espacios sociales, éste regresa

⁴³ Weber, Max. *Loc. cit.*

encarnado en la Industria Cultural bajo el ropaje de las representaciones capitalistas del siglo XX, laudatorias de la combinatoria de las libertades del mercado con las de sacralización de los avances científico-tecnológicos pero con las mismas intenciones de dominio y control, sobre todo por la relación estrecha, *quasi* mimética, con los grupos dominantes.

Al igual que la Iglesia —*agente* que articuló el control monopólico del lenguaje musical y luchó por la permanencia de la condición heterónoma del ámbito de la música— la Industria Cultural está también ligada a la clase dominante y participa de sus intereses, *visiones de mundo* y *representaciones* por medio de su teoría y praxis.

La diferencia entre la relación de las iglesias reformadas y contra-reformadas y la Industria Cultural, diferencia que a menudo desorienta al análisis sociológico, es el hecho de que la Industria Cultural produce sus propias *representaciones* para ser vista tanto en el ámbito de la creación de objetos simbólicos como en el ámbito de la recepción, asumiéndose el *agente* “campeón” de las libertades de propiedad, de empresa y de libre mercado y, por extensión, defensor de la autonomía de creación, representación musical.

Este engaño, ampliamente analizado por Theodor Adorno y Max Horkheimer, oculta el verdadero papel de *agente* promotor de la “maquila musical” y, por tanto, de su filiación *heteronomista* que lo convierte, fundamentalmente, en un antagonista de las libertades de creación artística.

Por su filiación *heteronomista* y por el control y ejercicio monopólico del ciclo de producción musical se logra comprender la relación que entabla la Industria Cultural con el grupo dominante, relación que pronto y de manera abierta, muestra su poderío y eficacia en situaciones extremas como las del ascenso de los regímenes totalitarios —el fascismo en Italia, España y Alemania— que sucede en los años treinta del siglo XX.

La Industria Cultural juega con el grupo dominante, lo ayuda en el ejercicio del poder de la manera que puede y sabe hacerlo, a través de la producción, reproducción y difusión de *expresiones musicales* —y otros objetos simbólicos— que sólo pueden ser percibidas de manera unidimensional ya que no son resultado de la libertad de creación del artista o del músico, sino de la maquila musical realizada a partir de intereses políticos y económicos implícitos y explícitos.

Así, la Industria Cultural utiliza el lenguaje tonal en fórmulas repetitivas, reiteradas y crea *representaciones musicales* que las legitiman asociándolas a discursos morales y políticos.

Las transformaciones de la *estructura del campo* de la música que definen la creación musical de todo el siglo XX se hacen comprensibles a partir del análisis de la confluencia de múltiples procesos de *tiempo largo* con los fenómenos de ruptura de las primeras décadas pero, sobre todo, por las relaciones de producción que radicalmente transforman la dimensión simbólica de las *visiones de mundo* de la hegemonía capitalista.

Es necesario, sin embargo, abordar el análisis del papel del artista en todos estos procesos para lograr una comprensión más profunda de las *luchas* por la defensa de la autonomía del *campo* de la música.

El artista en el siglo XX

El sueño del artista decimonónico, intérprete virtuoso o compositor genial, que se solaza y complace en su genialidad, en su capacidad innovadora que objetiva en obras para un grupo de consumidores igualmente exquisitos que logra, como efecto secundario, el desprecio a los falsos genios y al academicismo conservador y al burgués no cultivado, se derrumba en el siglo XX ante la miseria de los barrios obreros.

La muerte de miles de seres humanos en las trincheras de la primera guerra mundial, el ascenso de los partidos totalitarios, por las nuevas relaciones del ámbito del arte con la clase dominante, los asesinatos de los miembros de las organizaciones de trabajadores, en la producción masiva de armamento.⁴⁴

⁴⁴ El economista Ernest Mandel (1991), desde una perspectiva crítica, explica la segunda guerra mundial de la siguiente manera:

El capitalismo implica competencia. Con el surgimiento de grandes corporaciones y cárteles —es decir, con el advenimiento del capitalismo monopolista— esta competencia asumió una nueva dimensión. Se hizo cualitativamente más económico-política y, por lo tanto, económico militar. Lo que estaba en juego ya no era el destino de los negocios que representaban miles de libras o cientos y miles de dólares. Ahora lo que estaba comprometido eran los gigantes industriales y financieros cuyo capital alcanzaba hasta decenas y cientos de millones. Por consiguiente los Estados y sus ejércitos se involucraron cada vez más directamente en esa competencia, la cual se convirtió en rivalidad imperialista por egresos destinados a la inversión en nuevos mercados, por el acceso a materias primas baratas o raras. El espíritu de destrucción que tenía esa competencia se hizo cada vez más pronunciado en medio de una creciente tendencia hacia la militarización y su reflexión ideológica: la justificación y glorificación de la guerra [...]. El creciente conflicto entre las

La combinación de las *luchas* dentro del *campo* de creación simbólica con la transformación acelerada de las relaciones de producción y de las relaciones sociales, así como con el ejercicio del poder de grupos dominantes con orientación totalitaria; en contraste con el ascenso político de las organizaciones independientes de trabajadores,⁴⁵ enfrentan a los artistas a la reflexión acerca del papel del arte y del artista en el mundo social.

El artista, junto con los intelectuales busca, a veces desesperadamente, ideas que le permitan comprender su presente y su inserción en la historia contemporánea y la creación de nuevas *representaciones* que guíen su relación con el material sensible y la resignificación de los objetos simbólicos.

Al igual que *Werther* en las postrimerías del siglo XVIII, los artistas experimentan el progreso, el desarrollo industrial y los regímenes políticos como la “perversión” del mundo natural y social. Así como también la inminencia de los procesos de desautonomización de los ámbitos de creación artística y la creciente politización de los espacios sociales definiendo, desde sus ámbitos de especialización, *posiciones* a través de padecimientos nostálgicos, evasiones preciosistas, inclinaciones totalitarias o adhiriéndose a las diversas tendencias de la izquierda utopista o revolucionaria.

La politización del ámbito de las artes expresa un fenómeno generalizado en los espacios de la sociedad civil, pero sobre todo es una necesidad de los artistas que defienden y ejercen la conciencia autónoma. Es en este escenario que los artistas asumen de manera consciente la necesidad de revisar las historias particulares de cada ámbito de creación artística, el papel del artista y la relación histórica con la clase dirigente y de plasmar sus ideas en manifiestos, teorizaciones y crítica de arte o en simples artículos periodísticos, que —principalmente literatos, pintores y poetas— redactan y difunden. Esto a la par, por

fuerzas productivas que estaban brotando y las estructuras políticas prevalecientes era cada vez más difícil que quedaran contenidas en la diplomacia convencional o detenido por escaramuzas militares locales.[...] el motor de la Segunda Guerra Mundial fue la mayor necesidad de los estados capitalistas de dominar la economía de todos los continentes inversiones de capital, acuerdos preferenciales de comercio, reglamentaciones monetarias y hegemonía política [...]. La hegemonía política mundial, en otras palabras, puede ser ejercida sólo a través de una combinación de fuerza militar y superioridad económica.

El significado de la segunda guerra mundial. México: Distribuciones Fontamara.

⁴⁵ El término *ascenso* se refiere a la organización creciente de sindicatos y partidos políticos socialistas y comunistas así como a la Revolución rusa dirigida por los bolcheviques en 1917.

supuesto, de actuar en consecuencia cotidianamente en la praxis artística. Es en este sentido que se explican estos discursos políticos.⁴⁶

La persecución, encarcelamiento y en algunos casos asesinatos de intelectuales y artistas⁴⁷ autónomos en su pensamiento y acción, desatada por el totalitarismo hecho régimen y ejercicio del poder en Italia, Alemania y España, —y también en la otrora Unión Soviética—, así como las ceremonias de destrucción⁴⁸ de las manifestaciones de la cultura occidental autónoma obligan a la reflexión crítica de los artistas sobre el papel del arte y de los mismos artistas en el *aquí* y el *ahora* de su tiempo, reflexión que empuja a algunos de ellos a cuestionamientos profundos sobre el carácter del bloque histórico del capitalismo y que derivan en la toma de *posiciones* definidas por los mismos artistas como compromisos políticos.

⁴⁶ Micheli, Mario de (1990). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Madrid.

⁴⁷ En España son asesinados Federico García Lorca y Miguel Hernández. En Italia es encarcelado Antonio Gramsci. Por toda Europa son perseguidos Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Weber así como Thomas Mann, Sigmund Freud y Albert Einstein.

⁴⁸ Durante el mes mayo de 1933, bajo las órdenes militares de Joseph Göbbels, los estudiantes de las juventudes hitlerianas participaron en la quema de libros de autores, principalmente judíos, considerados por el partido nazi contrarios al espíritu y culturas alemanas. Extractos de uno de los discursos de Göbbeles frente a la pira de libros muestra la justificación para semejante acto:

La época extremista del intelectualismo judío ha llegado a su fin y la revolución de Alemania ha abierto las puertas nuevamente para un modo de vida que permita llegar a la verdadera esencia del ser alemán. Durante los pasados catorce años Uds., estudiantes, sufrieron en silencio vergonzoso la humillación de la República de Noviembre, y sus bibliotecas fueron inundadas con la basura y la corrupción del asfalto literario de los judíos [...]. Mientras las ciencias de la cultura estaban aisladas de la vida real, la juventud alemana ha reestablecido ahora nuevas condiciones en nuestro sistema legal y ha devuelto la normalidad a nuestra vida [...]. Por tanto, Uds. están haciendo lo correcto cuando a esta hora de medianoche, entregan a las llamas el espíritu diabólico del pasado [...]. El anterior pasado perece en las llamas; los nuevos tiempos renacen de esas llamas que se queman en nuestros corazones. [Las siguientes consignas eran coreadas mientras los libros eran lanzados al fuego:] Contra la decadencia misma y la decadencia moral. Por la disciplina, por la decencia en la familia y en la propiedad. Contra la distorsión de nuestra historia y la disminución de las grandes figuras históricas. Por el respeto a nuestro pasado. Contra el desmenuzamiento del alma y el exceso de énfasis en los instintos sexuales. Por la nobleza del alma humana. Contra la deslealtad literaria perpetrada contra los soldados de la Guerra Mundial. Por la educación de la nación en el espíritu del poder militar.

Entre los autores cuyos libros fueron condenados a la hoguera estaban: Bertold Brech, Martin Buber, Albert Einstein, Sigmund Freud, Ernest Hemingway, Alejandra Kollontay, Vladimir Ilich Lenin, Sinclair Lewis, Jack London, Emil Luwig, Thomas Mann, Karl Marx, Marcel Proust, Erich Maria Remarque, Upton Sinclair, H.G. Wells, Emil Zola, Stefan Zweig.

Báez, Fernando (2005). *Historia Universal de la destrucción de los libros*. Buenos Aires: Argentina.

El artista “a contra pelo”: las Tesis de la historia de Walter Benjamin

En la amplia producción del pensamiento autónomo de artistas e intelectuales, de la tradición cultural occidental, tanto de europeos como de americanos, destaca la reflexión de Walter Benjamin (1892-1940) sobre la función histórica de la obra de arte. Con formación filosófica y poseedor de gran cultura literaria, Benjamin abraza el materialismo histórico como método de pensamiento crítico para explicar las profundas complejidades y contradicciones de su tiempo, perspectiva desde la cual aborda el tema, tradicional en el pensamiento alemán, de la filosofía de la historia.

En sus *Tesis de la historia*,⁴⁹ reflexiona sobre la concepción hegemónica del sentido de la historia que afirma como irrenunciables los conceptos sobre su direccionalidad progresiva y acumulativa, así como sobre la verisimilitud incuestionable de las narraciones de los triunfadores. En este punto el filósofo Michael Löwy⁵⁰ interpreta a Benjamin de la siguiente manera:

Este documento es una impresionante crítica revolucionaria de la doctrina del progreso inevitable y de las concepciones conformistas de la historia, las que se identifican —por el método de la empatía (*Einfühlung*)— con el campo de los vencedores. Para este tipo de historiografía, la historia es un gran cortejo triunfal, del cual participan los vencedores de ayer, y el cual, avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo.⁵¹

Ahora bien, desde la perspectiva del materialismo histórico, Benjamin, por un lado, incorpora a la versión de los vencedores las diversas *representaciones* que éstos objetivan en *expresiones* artísticas y culturales que realizan paralelamente a la destrucción de las *expresiones* simbólicas de los vencidos, y por otro, extiende el significado de la obras de arte como documento que atestigua el dominio, con su carga inevitable de servidumbre, explotación y despojo, en contrasentido del significado tradicional de manifestación del espíritu o del genio del artista creador del cual, sin duda alguna para Benjamin, también es portador.

⁴⁹ Benjamin, Walter (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias.

⁵⁰ Michael Löwy (2003) escribe un detallado análisis de la obra de Walter Benjamin donde revisa el concepto de historia que éste propone. *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

⁵¹ Löwy, Michael (2005). “Reflexiones sobre América Latina a partir de Walter Benjamin” en *La Mirada del Angel*. Apud Echeverría, Bolívar, (comp.). *En torno a las tesis de la Historia de Walter Benjamin*. México: UNAM- Ediciones Era.

La idea de Benjamin de “cepillar la historia a contrapelo” es central en las *Tesis de la historia*, es un esfuerzo intelectual por tomar distancia de las ideas dominantes —plenamente incorporadas por los sujetos tanto en su pensamiento como en el cuerpo de sus *representaciones*—, en el afán de investigar sentidos desconocidos y descubrir tanto las verdades ocultas como las versiones aún no totalmente acalladas en los vencidos. Es a partir de la propuesta de “cepillar la historia a contrapelo” que Benjamín descubre la otra cara de la obra de arte, no solamente como botín del vencedor, sino como resultado del trabajo realizado anónimamente por miles de hombres y mujeres que, a lo largo de la historia, han creado la riqueza social.

Es decir, Benjamin plantea reconocer en la obra de arte el trabajo de esos esclavos, siervos o proletarios y en ese sentido reconocerla como expresión de las condiciones objetivas de diferenciación social. Más aún, denuncia que los mecanismos de reproducción de las tradiciones culturales, las vías que hacen posible la herencia cultural que les imprimen a los objetos simbólicos el mismo sello de *diferenciación social*, queriendo decir con ello, que las obras de arte o los bienes simbólicos entran, aún después de su realización —ya sea en la exhibición o, como en el caso de la música, en la reproducción—, en los canales de transmisión social que reproducen, otra vez, la *diferenciación social*.

En palabras del propio Benjamin, la tesis VII:

Y como ha sido siempre la costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes culturales, los mismos que van a encontrar en el materialismo histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan a los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo.⁵²

Benjamin caracteriza sociológicamente el papel del arte y del artista, habla de una dimensión de la obra de arte de la cual nadie quiere hablar por la incomodidad que produce y porque remite al mundo de las relaciones objetivas y concretas del cual los artistas del

⁵² Benjamin, Walter (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias. pp. 21-22.

siglo XIX habían querido, y a veces logrado, huir mediante la fundación de sus mundos propios.

Pero el artista no puede huir más porque es ya un perseguido, un exiliado, un proscrito que no se puede refugiar ni en la bohemia ni en su mundo propio, porque sus propias creaciones, resultado de su genio y de su pensamiento autónomo, son también, al igual que su persona, objetos perseguidos.

Las propias *Tesis* de Benjamin son ya la elaboración de su propuesta de cepillar “la historia a contrapelo” y constituyen un llamado a sus contemporáneos para desmontar las grandes verdades de la cultura occidental y poder así reconocer en las inminentes víctimas del presente —socialistas, comunistas, judíos, intelectuales, artistas, obreros, psicoanalistas, homosexuales, filósofos y pueblos enteros— a las de ayer, a las de siempre.

La caracterización de Benjamin sobre los documentos de cultura como documentos de barbarie advierte a los artistas, toda vez que puedan concebir la historia a *contrapelo*, primero, de su papel en la historia junto a los vencedores y dominadores, segundo, de la necesaria toma de conciencia acerca de su momento y circunstancia histórica y, finalmente, de la urgente necesidad de cambiar su *lugar* social tradicionalmente junto a los *dominantes* y, consecuentemente, de participar al lado de los *dominados* en la transformación de la historia misma.

El pensamiento de Benjamin expresa a manera de síntesis las preocupaciones fundamentales de artistas e intelectuales de la *posición* autonomista revolucionaria en sus respectivos ámbitos de creación y conocimiento al término de la primera guerra. Benjamin es capaz de enlazar la reflexión crítica sobre la filosofía de la historia con el significado de los objetos simbólicos y su papel legitimador de las clases dominantes al tiempo que suscita la reflexión, también crítica, del papel del artista en el mundo contemporáneo sin deslegitimar ni la obra de arte ni al artista. La lectura de Benjamin del materialismo histórico es una lectura desde el pensamiento crítico —que reivindica la autonomía de pensamiento del individuo—, parte central y fundamental de la tradición de la modernidad occidental.

Su propuesta quiere rescatar la autonomía de la obra de arte de manos de los grupos dominantes que al apropiársela han tenido que desdibujarla y ocultarla para presentarla como un mero resultado, casi involuntario, del genio natural del creador y no como

producto de las *luchas* de los artistas por conquistar la libertad de creación. La propuesta de Benjamin a los artistas es la de romper con la herencias culturales que imprimen el sello de la dominación a la obra de arte mediante la liberación social de la relaciones de dominio que irremediabilmente reproducen la *diferenciación social*.

Benjamin apela a la autonomía de pensamiento, acción y creación del artista para que desde la conciencia resista, cambie y transforme su teoría y praxis artística al tiempo que se une a los trabajadores para transformar la realidad social.

Él no es el único intelectual en teorizar la relación entre la dimensión simbólica, la historia y la necesaria revolución, tampoco es el único en convocar a artista e intelectuales a lograr la unidad entre ellos y los trabajadores. Muchos otros artistas, intelectuales y revolucionarios se reúnen en Europa y en América para reflexionar sobre éstos temas, discusión urgente ante el inminente peligro de muerte y destrucción por la aniquilación del pensamiento autónomo a manos del totalitarismo o de sus aliados.

La reflexión de Benjamin y de muchos otros artistas reunidos alrededor de manifiestos y asociaciones es acertada como la historia y la humanidad trágicamente lo comprobara.

EL CAMPO DE LA MÚSICA EN MÉXICO

Toda vez que se pacifica el país al inicio del período presidencial de Álvaro Obregón, paulatinamente la clase dirigente encuentra la manera de articular sus *visiones de mundo* en los espacios sociales. La politización del espacio público que caracterizó al período revolucionario se mantiene ahora en las formas de la vida pública de la democracia liberal.

Los grupos sociales expresan sus *posiciones* políticas⁵³ desde sus propios espacios y organizaciones y los procesos de institucionalización lentamente van organizando la vida

53

En el período posrevolucionario el ámbito político es el espacio social de las luchas ideológicas donde los trabajadores y campesinos también definen los *objetos en juego* que lo *estructuran*. Los trabajadores de los centros industriales, generalmente en la ciudades, así como los obreros petroleros, mineros, del sector textil y del de servicios como los electricistas, telefonistas y tranviarios construyen sus propias organizaciones políticas de diversas tendencia ideológica (comunista, anarco-sindicalista o independiente). Las organizaciones obreras tienen sus publicaciones, reuniones y comunicación entre ellas e incluso con organizaciones internacionales. El espacio social de las luchas ideológicas también está definido por la prensa tradicional y por aquella que muestra los intereses de la

cotidiana bajo las reglas del nuevo pacto social. Así, afloran nuevos escenarios políticos y nuevas relaciones sociales mientras en el ámbito simbólico los artistas entablan *luchas* por la definición de la *legitimidad* de los nuevos objetos artísticos.

Dicho de otra manera, la *estructura* del *campo* artístico expresa precisamente el proceso de autonomización que los *agentes* emprenden frente a las *visiones de mundo* de la clase dirigente pero, como ningún ámbito social puede permanecer fuera de las relaciones sociales y de la hegemonía, los artistas y sus objetos simbólicos juegan, también, el papel de *legitimadores* del nuevo régimen.

A diferencia del proceso de autonomización del *campo* artístico que se da en Europa durante el siglo XIX, donde participan tanto la aristocracia como la burguesía, en México no existe ni una aristocracia poseedora y transmisora de la gran tradición del gusto y refinamiento que demanda la recepción *legítima* de los objetos artísticos, ni tampoco una burguesía capaz de apropiarse de la tradición de las Bellas Artes o del gusto por el arte con el fin de *clasarse*.⁵⁴

La ausencia tanto de una burguesía moderna e industrial, estructurada política y económicamente, como de una aristocracia ilustrada y protectora de la creación artística, deja un espacio abierto o vacío en la dirección cultural de la sociedad mexicana que solamente la relación entre la clase dirigente —emanada del grupo revolucionario que consolida el pacto entre clases en 1920— y las *luchas* que los artistas entablan por la autonomía de los ámbitos de la tradición de las Bellas Artes puede llenar.

No es la relación entre la clase dirigente con los artistas de los diferentes ámbitos de donde resultan los objetos simbólicos que legitiman tanto el proyecto y la dirección política y cultural de la clase dirigente del período posrevolucionario como la propia relación entre

clase dirigente y por múltiples partidos políticos que se transforman permanentemente. Los artistas también construyen la expresión política del ámbito del arte en los espacios públicos. En la poesía López Velarde publica en 1921 *Novedad de la Patria*, también los pintores organizan el sindicato [...] y publican el manifiesto que guía la creación pictórica. Poetas, literatos, pintores y músicos escriben cotidianamente en periódicos y también mantienen publicaciones especializadas.

La clase obrera en la historia de México: en la presidencia de Álvaro Obregón; la presidencia de Plutarco Elías Calles. Rivera Castro José. (1983). México: Instituto de Investigaciones Sociales. Siglo XXI

⁵⁴ Bourdieu utiliza las nociones de *clasamiento* (*classement*) y de gustos y bienes *clasados* (*classés*) para explicar la construcción de la legitimidad e ilegitimidad de los gustos. Para establecer la diferencia entre el “buen” y el “mal” gusto los individuos articulan el principio de clasamiento. Bourdieu propone que los bienes y gustos clasados, es decir, legitimados, componen el conjunto de las prácticas y las propiedades de los individuos. Bourdieu, Pierre (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo. pp.161-172.

ésta y los *agentes* del *campo* del arte. Es la relación entre la clase dirigente y las *luchas* de los artistas dentro de cada *campo*, con sus *tensiones* y *contradicciones* —resultantes de las diferentes *posiciones* en torno a los *objetos en juego*, que se expresan en acciones para mantener la autonomía relativa necesaria para afirmar la libertad de creación y de innovación— la que define las características de la creación artística que finalmente legitiman al nuevo Estado y a su clase dominante.

En el caso del *campo* de la música son entonces las relaciones entre los músicos, desde sus distintas *posiciones* construidas a partir de su *capital específico* y de la combinación de éste con su *capital social*, *cultural* y *económico*, además de sus *representaciones musicales* (que son la articulación de las creencias acerca de la música y del mundo), las que definen la relación con la clase dirigente.

Dicha relación se construye en el cruce de la circunstancia posrevolucionaria de los procesos de transformación económica y de consolidación política del Estado moderno mexicano —los cuales derivan en procesos de transculturización que, necesariamente, transforman las costumbres de los clases sociales— con la circunstancia de transformación de la tradición de las Bellas Artes y también por la irrupción de los medios de producción artística que posibilitan la reproductibilidad técnica de los objetos simbólicos, así como por la incipiente apropiación monopólica de esos medios por la industria cultural.

Un elemento más, indispensable de ser mencionado, es la realidad cultural nacional⁵⁵ de México al término de la lucha armada de la revolución caracterizada por la debilidad de las instituciones educativas en general y de educación musical, de difusión artística y de formación del gusto musical en particular, así como por el magro mercado de la música.

Es en estas circunstancias que los músicos de la tradición musical de la Bellas Artes establecen la única relación posible, aquella con la clase dirigente, para generar los espacios para su práctica artística y la creación de objetos simbólicos. Esta relación es, como toda relación social, un proceso determinado por las circunstancias históricas: los participantes, los intereses involucrados, el desarrollo, organicidad y expresión de los intereses de las

⁵⁵ Antonio Gramsci (1997), menciona que uno de los elementos fundamentales para analizar la creación intelectual y artística de una nación debe tomar en cuenta la historia (origen, permanencia y desarrollo) de las instituciones de formación y difusión cultural, además de las nuevas instituciones que las clases dirigentes incorporan en su proyecto de dominio y conducción social. [*Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablo Editor]

clases sociales pero, sobre todo, por la *estructura* del *campo* de la música en tanto momento de su *autonomía relativa* frente a los intereses políticos y simbólicos de la clase dirigente.

Los *agentes* del *campo* del arte establecen una relación con el único interlocutor posible, la clase dirigente, para generar las condiciones propicias para la creación, reproducción, conservación, difusión, consumo y recepción de los objetos de arte, producto de su trabajo.

A su vez, la clase dirigente necesita establecer y mantener la relación con los ámbitos de especialización artística para lograr tanto la generación de objetos artísticos, que simbolizen y den sentido al nuevo régimen, así como de las instituciones que los conserven, reproduzcan y difundan.

En el ámbito de la música las carencias pormenorizadas por Manuel M. Ponce en un texto publicado en 1919, mencionado al inicio de este capítulo, enfrentan a los músicos a la realidad: ausencia de escuelas para la adquisición de las herramientas y técnicas indispensables para la práctica musical y la formación profesional de intérpretes y compositores, exiguo mercado del arte musical de las expresiones de la tradición de la Bellas Artes, reducción del gusto de la tradición de la Bellas Artes a unas cuantas *expresiones musicales*, preponderancia de *representaciones musicales* desfasadas en tiempo y espacio de los procesos artísticos del *campo* de la música.

En esta circunstancia los músicos que pueden apropiarse del significado de las revoluciones y rupturas en el *campo* de la música son aquellos que cuentan con el *capital específico* en tanto conocimientos y *representaciones musicales* adecuadas a tales actividades.

Los *agentes* con esas características son, o músicos con experiencia de formación, exposición y conocimiento de la música viva contemporánea en el extranjero o los que, cansados y *quasi* asfixiados por el estancamiento del *campo* de la música en México, comprenden desde dentro su necesaria transformación.

La transformación del *campo* de la música implica la *modificación* —renovación, actualización y modernización— del *capital específico*, incluidas las *representaciones musicales*, como condición *sine qua non* para la permanencia del lugar social del artista, definida, como se ha reiterado en este trabajo, por su capacidad para la innovación.

En este sentido es que los *agentes* de *nuevo ingreso* definen también nuevos *objetos en juego* en el *campo* de la música y por lo tanto nuevos *intereses*, *posiciones*, *disposiciones* y *luchas*. Siguiendo la tradición decimonónica del *campo* de la música, las discusiones entre las diferentes *posiciones* en *lucha* son de carácter público, por tanto expresadas en periódicos y revistas especializadas.

Siguiendo la tradición del siglo XX,⁵⁶ son debatidas en congresos y asociaciones de músicos —de carácter nacional o internacional—, así como en manifiestos en donde se delinearán los intereses y prácticas comunes encaminadas a la renovación de la *autonomía relativa* de *campo* de la música en dos sentidos fundamentales: El primero, frente a la dirección política y cultural de las clases dirigentes así como frente al nuevo poder de la incipiente industria cultural. El segundo, frente al gusto y prácticas anquilosadas y conservadoras antitéticas de la permanente innovación, elemento *estructurador* del *campo* del arte.

Así, en México, los nuevos *objetos en juego* del *campo* de la música son construidos por los *agentes* en la circunstancia histórica del primer cuarto del siglo XX bajo las determinaciones de los fenómenos que lo definen, pero, principalmente, por las necesidades sociales de simbolización y por las necesidades de consolidación de una nueva *estructura* del *campo*.

Para dar cuenta de las *luchas* que generaron los nuevos *objetos en juego*, a continuación se hace una revisión crítica de las *acciones*, la teorización y las *representaciones musicales* que los *agentes* del *campo* de la música expresaron en momentos específicos y que definieron la *estructura* del *campo* y por tanto la relación con la clase dirigente, escritos encaminados a definir sus *posiciones* y *disposiciones* y, al mismo tiempo, a la renovación del *capital específico* del *campo* de la música en México.

⁵⁶ En el campo del arte son conocidas los manifiestos emitidos para la transformación de las técnicas y conceptos estéticos así como la reflexión sobre la función del arte y del artista en el siglo XX realizados, por ejemplo, por los futuristas (1909) y los dadaístas (1916) a las cuales se les sumarían las reuniones y manifiestos de los surrealistas y en los primeros años de la década de los años treinta los manifiestos de los artistas antifascistas.

Los conciertos de Música Nueva

En 1921, en la ciudad de Nueva York los músicos Edgar Varèse y Carlos Salcedo forman la Asociación Internacional de Compositores (Internacional Composer's Guild) con el objetivo de impulsar la creación y ejecución de *expresiones musicales* contemporáneas de la tradición musical de las Bellas Artes. La revista *Musical America*, editada en esa misma ciudad, publicó el manifiesto de fundación de la asociación del cual aquí se reproducen extractos que expresan los intereses fundamentales de los compositores:

En primer lugar Varèse habla de la situación del compositor que necesita de la mediación del intérprete para que sus obras sean conocidas. La relación social dentro del *campo* entre compositores y ejecutantes es señalada por Varèse como conflictiva ya que los segundos prefieren “triunfar” —en el sentido simbólico acumulando prestigio y también en el sentido económico— con las obras ya conocidas por las convenciones del lenguaje musical. En otras palabras los *intereses* de los ambos grupos son distintos, se plantean distintos *objetos en juego*.

The composer is the only one of the creator of today who is denied contact with the public. When the work is done he is thrust aside, and the interpreter enters, not to try to understand the composition but impudently to judge it. Not finding in it any trace of the conventions to which he is accustomed, he banishes it from the programs, denouncing it as incoherent and unintelligible.⁵⁷

Varèse asevera que el público, *agente* del campo de la música, demanda conocer las nuevas obras de los compositores, pero nuevamente las *expresiones musicales legítimas y legitimadas* se imponen en los programas. Ante la presión del público se programan algunos trabajos mediocres. Señala la no coherencia en el ciclo de producción musical que aísla el *subcampo* de la creación del *subcampo* de la reproducción y de la difusión se debe al peso de la tradición que, en contra del *objeto en juego estructurante* del *campo* que es la creación individual del artista en permanente innovación. La *posición dominante* del *campo* cede ante las presiones del público pero programa *expresiones musicales* de baja factura que se presentan rodeadas de otras previamente *legitimadas* como *legítimas*.

It is true that in response to public demand, our official organizations occasionally place on the program a new work surrounded by established names. But such a work is carefully chosen from the most timid and

⁵⁷ Ouellette, Fernand (1968). *Edgar Varèse*. New York: Viking Press, p.66

anaemic or contemporary product, living absolutely unheard the composers who represent the true spirit of our time.⁵⁸

El desfase entre los *subcampos* de la creación y de la reproducción, es síntoma de las *contradicciones* y *tensiones* en el *campo* de la música generadas, sobre todo, por la diversidad de *intereses* de los *agentes* y que se expresan en las *acciones* y *embates* que emprenden. Es en el sentido de resolver ese desfase es que Varèse plantea la participación del compositor como promotor de su creación por medios de acciones que generen su mercado propio.

The present day composers refuse to die. They have realised the necessity of banding together and fighting for the right of each individual to secure a fair and free presentation of his work. It is out of such a collective will that the International Composers' Guild (I.C.G.) was born. The aim of the International Composers' Guild is to centralize the work of the day, to group them in programs intelligently and organically constructed, and, with the disinterested help of singers and instrumentalists to present these works in such a way as to reveal their fundamental spirit. The International Composers' Guild refuses to admit any limitations either of volition or of action.⁵⁹

Bajo la tradición de las reuniones de gremio, los compositores convocados por Edgar Varèse y Carlos Salcedo⁶⁰ manifiestan su convicción acerca de la defensa de la autonomía de creación del artista, la cual debe responder a las demandas técnicas y expresivas y de innovación del arte musical así como a las exigencias artísticas individuales.

Siguiendo los postulados de la autonomía del artista es que el joven compositor Carlos Chávez (1899-1978), miembro de la Asociación Internacional, organiza en diciembre de 1925 el primer concierto de la temporada de "Música Nueva" en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria de la Universidad Nacional en la ciudad de México, en la misma línea planteada por Varèse de la necesidad y obligación del compositor de difundir la creación musical contemporánea.

Es decir, los músicos contemporáneos de la *posición* autonomista de la "Música Nueva" realizan el ciclo de producción musical bajo las ideas de nuevas *representaciones*

⁵⁸ *Ibid.* p.66

⁵⁹ *Ibid.* p.66

⁶⁰ La I.C.G. ofreció su primer concierto en febrero de 1922 en el Greenwich Village Theater. A lo largo de seis años se ejecutaron obras de 56 compositores de Shönberg, de Stravinsky, Hindemith, Webern, Berg, Chávez entre otros, dirigidos por Otto Klemperer, Fritz Reiner, Eugene Goossens y Leopoldo Stokovski.

musicales que actualizan la autonomía de creación y ejecución del músico al reconocerse conscientemente como artistas de su tiempo.

Así, realizan la creación musical adoptando los postulados de las *representaciones musicales* primero, de la apropiación —conocimiento, comprensión, análisis e incorporación— de las *expresiones musicales* de la tradición de las Bellas Artes y de otras tradiciones musicales de dentro y fuera de Europa, previamente *legitimadas*; y, segundo, de la innovación musical mediante la *superación*⁶¹ de las *expresiones musicales* antecesoras.

Bajo los postulados de las *representaciones musicales*, además de llevar a cabo el trabajo de creación musical también concretan las actividades de reproducción musical que implican la organización de conciertos (desde la elección de las obras, convocatoria a los intérpretes, la obtención del uso de salas o teatros para llevar a cabo los conciertos) y las actividades de difusión mediante la publicación periódica de revistas, la crítica y la edición de partituras así como la creación de públicos, del gusto, y de un mercado musical específico.

El grupo autonomista de la Música Nueva plantea una *lucha* desde su *posición de recién llegado* y paralelamente, como lo habían hecho sus antecesores, transforma el *capital específico* de la música en todos sus elementos y combina éste con sus *capitales culturales y sociales*.

Al defender la *posición* de que sólo en la innovación permanente se puede concebir el *campo* artístico, los *recién llegados* plantean nuevos *objetos en juego*, dibujan nuevas *posiciones*, nuevas *representaciones* que se enfrentan a los objetos legitimados por los *agentes y posiciones* hasta entonces *dominantes*. Las *expresiones y representaciones musicales* en otro tiempo *legitimadas* y *legítimas* son, en cierto sentido, *deslegitimadas*.

⁶¹ La noción de *superación* dentro de la teoría del campo del sociólogo francés Pierre Bourdieu significa primero, un proceso de apropiación de la historia de un campo artístico determinado por parte de los agentes, segundo una comprensión e incorporación sus teorización y prácticas, tercero, un movimiento de síntesis y ruptura que se objetiva en nuevos objetos de arte que son al mismo tiempo continuidad y ruptura.

[...] si el campo tiene una historia orientada y acumulativa, significa que el propio propósito de superación que define en sí misma a la vanguardia es a su vez la culminación de toda una historia y que se sitúa inevitablemente respecto a lo que pretende superar, es decir, respecto a lo que pretende superar, es decir, respecto a todas las actividades de superación que ahora están metidas en la estructura misma del campo y en el espacio de los posibles que impone a los recién llegados.

Bourdieu, Pierre. (2000). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. p. 360.

Sin embargo, y contrariamente a lo que piensan de los “irreverentes” algunos agentes dentro del *campo* de la música, son precisamente los *recién llegados* los que defienden la creación autónoma e intentan la *superación* de las *expresiones musicales legitimadas* como obras de artes musicales los que actualizan la *estructura* del *campo* y el proceso de autonomización. Son los únicos que están —dada la apropiación del *capital específico* de la música, de las técnicas, de su historia— en condiciones de continuar los procesos de innovación artística musical que *estructuran* al *campo* de la música.

Pierre Bourdieu se sirve de un ejemplo del *campo* de la música para explicar este proceso:

De igual modo, René Leibowitz describe la obra revolucionaria de Schönberg, Berg y Webern como el producto de la toma de conciencia y la puesta en práctica sistemática y, según su propia expresión, «ultraconsecuente» de los principios inscritos en estado implícito en toda la tradición musical, todavía presente en su totalidad en unas obras que la superan realizándola en otro registro.⁶²

Es decir, los compositores autonomistas de la Música Nueva de la década de los años veinte, como tales hay que comprender tanto a Carlos Chávez como a Silvestre Revueltas, pueden iniciar el proceso de creación musical en la *superación* de las obras que les precedieron porque poseen el conocimiento y experiencia de la historia de las *expresiones musicales* de la tradición de la Bellas Artes y además porque a su cultura musical han incorporado otras expresiones y prácticas musicales —como la musicalización de películas o la experiencia en la dirección orquestal— así como la experiencia con expresiones artísticas populares y *visiones de mundo* contemporáneas.

Dada la amplitud de su conocimiento de la historia de la tradición musical de las Bellas Artes, y la experiencia que poseen de ésta incluso como intérpretes, el proceso de creación musical les implica la continuación de la innovación. En la perspectiva teórica de Bourdieu, la innovación o transformación, que se presenta aparentemente como ruptura, en realidad significa un proceso de *superación*:

Paradójicamente, nunca la presencia del pasado específico es tan manifiesta como en los productores de vanguardia, que están determinados por el pasado hasta en su propósito de superarlo, a su vez vinculado a un estado de la historia del campo: si el campo tiene una historia orientada y acumulativa, significa que el propio propósito de

⁶² *Ibid.* pp. 358-359.

superación que define a sí misma a la vanguardia es a su vez la culminación de toda una historia y que se sitúa inevitablemente respecto a lo que pretende superar, es decir, respecto a todas las actividades de superación que ahora están metidas en la estructura misma del campo y en el espacio de los posibles que impone a los recién llegados.⁶³

Los músicos autonomistas de la Música Nueva que han reflexionado sobre la historia de la música en México así como sobre la construcción de la tradición musical de las Bellas Artes, procesos determinados por las *representaciones musicales* de las *visiones de mundo colonizadas* o *dominadas*, no pueden soslayar las limitaciones del capital específico con el cual el *campo* de la música en México se construye.

Tanto así, que esas mismas limitaciones llevan a los *agentes* a defender *posiciones* anti-innovación y anti-autonomía frente a las *expresiones* y *representaciones* contemporáneas desde sus débiles y anquilosadas *representaciones musicales* que dejan ver la pobreza de su apropiación de la historia del *campo*.

En otras palabras, los *agentes* anti-innovación pretenden innovar, ya que no pueden negar totalmente el elemento *estructurador* del *campo*, a partir de una apropiación parcial del capital específico de la música y sin comprender el proceso de creación musical como un proceso de *superación*.

Como respuesta a esa *posición* es que en un escrito periodístico de enero de 1925 intitulado *Editorial de Música. Ser Original*, Carlos Chávez reflexiona sobre el tema de la innovación y la originalidad y explica precisamente la relación entre la creación musical que antecede a los compositores y la creación musical contemporánea:

Ser original no quiere decir estar absolutamente asilado del resto.
Unos y otros se relacionan en tiempo y espacio.
Esas relaciones son antecedentes en unos, que tienen consecuencias en otros.
Claudio Debussy es, entre los creadores de todas las épocas, uno de los más originales, y es imposible suponer que hubiera hecho lo que hizo si nunca hubiera tenido contacto con Wagner, con Mussorgsky, con la música española, la música pentatónica, etc.
Debussy, el anti-wagneriano por excelencia, tiene un antecedente fundamental en Wagner: éste fue el que por primera vez rompió de hecho la tonalidad (apoyado en el cromatismo) y aquel —por primera vez con plena conciencia— creó la música libre atonal.⁶⁴

⁶³ *Ibid.* p. 360.

⁶⁴ Chávez, Carlos (1997). *Escritos periodísticos (1916-1939)*. México: El Colegio Nacional. Originalmente en *El Universal*, del 4 de enero de 1925. p. 75-76.

Más adelante explica la relación entre antecesores y predecesores mediante el análisis de dos compositores contemporáneos suyos, Arnold Schönberg y Edgar Varèse, de sus herencias musicales y su manera de actualizarlas —*superarlas*— al tiempo que deja en claro sus diferencias y la posición que con respecto a ellos él ocupa en el *campo*:

En nuestros días, en otro músico francés vuelve a verificarse el mismo fenómeno que en Debussy. Schönberg, germano cuadrado, con talento y sin genio, hace música sin musicalidad que al fin y al cabo es pura música, y esto trae sus consecuencias en un francés, flexible naturalmente, fino y profundo, sin trascendentalismos de oratoria (cualidades tan comunes en los germanos), que hace música pura, con musicalidad. Este es Edgar Varèse, del que puede decirse que tiene en Schönberg un antecedente de pureza, del mismo modo que de Debussy puede decirse que tiene en Mussorgsky un antecedente de libertad.⁶⁵

Así, la trascendencia histórica en el *campo* de la música del ciclo de conciertos de “Música Nueva” es múltiple:

Los conciertos son una especie de “manifiesto” donde los compositores e instrumentistas declaran —por la vía de los hechos y acciones de creación, reproducción y de difusión musical— la actualidad y contemporaneidad de las *expresiones musicales* escritas por compositores vivos de la corriente autonomista y al mismo tiempo, declaran la posibilidad real de ejecutar (reproducir) las *expresiones musicales* contemporáneas.

Ante el prejuicio o desconocimiento de los *agentes e instituciones* mexicanas acerca de las *expresiones musicales* escritas en esos años, declaran que éstas existen y son “ejecutables” por músicos reales ante escuchas reales en una relación espacio temporal real.

Del mismo modo declaran que compositores mexicanos cuentan con creación musical contemporánea realizada en lenguajes y formas igualmente contemporáneas, lo cual significa que los *agentes* autonomistas construyen *expresiones musicales* concebidas bajo las *representaciones musicales* de la innovación y la originalidad, características *estructurantes* del ámbito del arte.

El primer concierto de “Música Nueva” se llevo a cabo el 18 de diciembre de 1925, ese mismo día el periódico *El Universal* publicó el siguiente anuncio:

En el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, se efectuará hoy
Un concierto a las 20 horas, patrocinado por la Universidad Nacional,
y de acuerdo con el siguiente programa:

⁶⁵ *Ibid.* p.76.

Cuarteto de Cuerda; Carlos Chávez
Tres Cantos Rusos; Stravinsky, canto y piano
Catálogo de flores, Milhaud, canto y piano.
Octandre; Edgar Varèse, flauta, clarinete, oboe, fagot, corno, trompeta, trombón y contrabajo.
Sur un casque; Le porteur de grosses pierres; Celle que parle trop; Idylle; D'holothurie; Danse maigre: Eric Satie. Piano.
Rapsodia Negra; Poulenc. Cuarteto de Cuerda, flauta, clarinete, piano y canto.
Director: Carlos Chávez.
Piano, Francisco Agea; Canto, Lupe Medina de Ortega; Violín, 1° Silvestre Revueltas; 2° Violín, Gregorio Ocegüera; Viola, Flavio Carlos; Violoncello, Teófilo Ariza; Flauta, Marcos Rocha; Clarinete, José Vidal; Oboe, Julio Ávila; Fagot, Pablo González; Trompeta, Germán Ochoa; Corno, Ezequiel Murillo; Trombón, Humberto Campos; Contrabajo, Lorenzo Saavedra.⁶⁶

La *lucha* en el *campo* de la música por la defensa de la *posición* de la autonomía del artista la expresan los *agentes* de varias maneras: por medio del nombre “Música Nueva”. Con esto incorporan el término a las *expresiones musicales* de factura contemporánea que integran innovaciones con un sentido artístico de permanente renovación y superación — conocimiento de la tradición, experimentación y búsqueda— de lenguajes musicales y de desarrollo de técnicas instrumentales, para su reproducción por músicos ejecutantes y de demanda auditiva para su recepción por parte del público; por medio de la creación, reproducción y difusión de dichas *expresiones*.

Estas implícita y explícitamente significan una *superación* de la creación artística musical del siglo XIX; por medio de *acciones* que construyen y defienden la *posición* de *recién llegados* frente a los *agentes* de la *posición dominante*.

La *posición* de defensa de las *expresiones musicales* de la Música Nueva por medio de su creación, reproducción y difusión, posiciona a los compositores como portadores *legítimos* de las nuevas *representaciones musicales* en el *campo* de la música al develar el anquilosamiento academicista de los músicos conservadores incapaces de aceptar —en el plano de la creación o de la interpretación— la innovación en la creación musical.

Así, la *lucha* que se entabla en el *campo* de la música es entre dos *posiciones* antagónicas: los que aceptan la innovación de la creación musical, como característica que *estructura* al *campo* de la música, y los que niegan la legitimidad de la música nueva y que

⁶⁶ *El Universal*, viernes 18 de diciembre de 1925, primera sección, p. 4.

por tanto, y sin ser conscientes de ello, defienden posturas que atentan contra el *objeto estructurante* por excelencia del *campo* del arte.

Los músicos autonomistas de la Música Nueva, *posición* encabezada por Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, aspiran por un lado, a incorporar a los compositores contemporáneos a la práctica musical cotidiana de los *agentes* del *campo* (músicos y público) y por otro, a incorporar su propia creación musical a la práctica musical de la tradición musical contemporánea de las Bellas Artes, es decir, a ocupar una posición en el *campo* al modificar su *capital específico*.

Esta aspiración es la misma de los pintores⁶⁷ y poetas mexicanos, quienes llevan a cabo su trabajo artístico bajo las *representaciones artísticas de superación* de las obras artísticas del *campo* del arte. Los compositores autonomistas Chávez y Revueltas mantienen en México una relación con otros creadores autonomistas del *campo* de la literatura y de la pintura, además de una relación con los compositores americanos, tanto de los Estados Unidos como de Latinoamérica, organizados en la Asociación Internacional de Compositores. Juntos luchan por lo que José Gorostiza llama “nuestro proyecto”.⁶⁸

⁶⁷ En México, la legitimación por medio de las expresiones artísticas de las culturas originarias, además de algunas culturas no europeas, al *capital específico* del ámbito de las artes plásticas tiene la intención de modificarlo al enriquecerlo. En este proceso de incorporación de las expresiones artísticas originarias no está libre de luchas. Existen diferentes posiciones acerca de las formas de incorporación. En este sentido, David Alfaro Siqueiros declara,

Adoptemos (de las expresiones artísticas originarias) su energía sintética, sin llegar naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (“*indianismo*”, “*primitivismo*”, “*americanismo*”), tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a *estilizaciones* de vida efímera. Desechemos las teorías basadas en la relatividad del “*arte nacional*”; ¡*universalicémonos!*, que nuestra natural fisonomía *racial* y *local* aparecerá en nuestra obra, inevitablemente.

(1974). *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁶⁸ En una carta del poeta José Gorostiza a Carlos Chávez cuando éste se encuentra en la ciudad de Nueva York, el poeta le informa de la situación del arte en México:

Creo que se te describiera la situación de México —que es también la mía— con tres brochazos: miseria, inactividad, atrofiamiento, no te diría nada nuevo. Es la situación eterna. La que expulsa a nuestro mejores hombres”. Más adelante le pregunta a modo de reclamo, por sus actividades de la siguiente manera. “¿Y allá? Pareces que estás un poco desencantado. No debe ser eso. Has olvidado *nuestro* programa. Nuestro de todos los que por honradez artística estamos obligados a hacer un arte impopular.

La descripción de la situación artística en México, así como la afirmación de la autonomía del artista para la libre creación como proyecto de aquellos que comparten este principio obliga a mantener una actitud de batalla ante las circunstancias adversas y ante aquellos que proclaman para satisfacción de los gustos medios. La carta da idea de las luchas en el ámbito del arte. [*Epistolario selecto de Carlos Chávez* (1989). México: Fondo de Cultura Económica. p.77.

El Primer Congreso Nacional de Música en 1926

En la *teoría del campo*, Pierre Bourdieu define las *luchas* emprendidas por los *agentes* como expresiones de *luchas* anteriores y que constituyen la historia del *campo*.⁶⁹ A partir de este planteamiento se puede analizar la convocatoria para la realización del Primer Congreso Nacional de Música realizado en 1926 en la ciudad de México, ya que la sola convocatoria, la misma reunión y las propuestas en él aprobadas, responden, a una tradición establecida en el *campo* de la música en México en el siglo XIX específicamente, aunque no exclusivamente, por la Sociedad Filarmónica Mexicana.

La tradición decimonónica se refiere a la discusión pública de los debates del *campo* de la música, es decir, a la expresión de las diferentes *posiciones* de los músicos en torno a los *objetos en juego*.

Los temas a discusión ya habían sido expuestos a lo largo del siglo XIX y se refieren, por un lado, a las deficiencias en los procesos educativos —tanto de formación de músicos como de profesores de música— y por otro, a los problemas de reproducción, difusión, consumo y recepción de las expresiones musicales que están ligados tanto a problemas de interpretación y difusión musical como a los mecanismos y procesos de construcción del gusto y de públicos.

En esos debates las *representaciones musicales*, como ya se apuntó anteriormente, tienen un lugar preponderante ya que ellas son la articulación de las *visiones de mundo* en los espacios sociales y constituyen la subjetividad de los *agentes* del *campo* de la música.

Las divergencias en la articulación de las *visiones de mundos* constituyen las versiones de las *representaciones musicales* y producen las *posiciones* en el *campo*. Las sutiles o grandes diferencias convocan a los debates y a las disputas, a veces irreconciliables.

En síntesis, los debates que *estructuran* el *campo* de la música en México —que son fundamentalmente acerca de los problemas de formación de músicos— se presentan como tales por la conciencia de los *agentes* acerca de la mediocre apropiación del *capital*

⁶⁹ Bourdieu, Pierre (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo y también *Las reglas del Arte*. Anagrama.

específico desde una posición *dominada* dentro de la tradición musical de la Bellas Artes aunque *dominante* con respecto a otras posiciones en el *campo* local.

La apropiación del *capital específico*, como ya se apuntó anteriormente, está definida por las *representaciones musicales* originadas en *visiones de mundo colonizadas*, por un lado timoratas e indulgentes con sus propias limitaciones y que *legitiman* y toman como ejemplos de creación musical las *expresiones musicales* menos osadas y menos innovadoras de la tradición de la Bellas Artes.

Convocatoria al primer Congreso Nacional de Música

La convocatoria al Primer Congreso Nacional de Música, también es expresión de la politización de los grupos y espacios sociales⁷⁰ y de la relación entre los *agentes* y algunas instituciones del *campo* de la cultura como la Universidad Nacional de México, el periódico El Universal y la Secretaría de Educación de las cuales, los dos primeras participan en la emisión de la convocatoria y la última se encarga, en 1928, de la publicación de los Trabajos Técnicos del Congreso impresos en los Talleres Gráficos de la Nación.

El Primer Congreso Nacional de Música es convocado y realizado por los músicos de la tradición de las Bellas Artes con el propósito de llegar a acuerdos en torno a las acciones necesarias para lograr el mejoramiento y actualización de la práctica musical, la cual perciben como anquilosada, falta de organización y carente de medios para lograr la creación y difusión musicales que “el pueblo de México requiere”.

Además, como se señala reiteradamente en los considerandos, el carácter imitativo o europeizante de las *expresiones musicales* creadas por los compositores mexicanos debido, por una parte, al desconocimiento del folklore y prácticas musicales nacionales, y por otra, a la deficiente formación musical impartida en las instituciones, pospone la creación de la música nacional y la dignificación del “arte músico nacional”.

A partir de los *objetos en juego* compartidos por todos —el interés por el mejoramiento de las instituciones de formación musical, el deseo de conocimiento de las *expresiones musicales* nacionales, la necesaria reglamentación de la enseñanza musical, la inaplazable ampliación de las actividades de difusión, la dignificación de la creación

⁷⁰ Coutinho, Carlos Nelson (2002). “Gramsci y la lucha ideológica hoy” en *Paradigmas y Utopías*. Julio y Agosto 2002 No.5.

musical y de los músicos— los *agentes* de la tradición de las Bellas Artes debaten sus diferentes *posiciones* que cuales son, al mismo tiempo, expresión de sus *visiones de mundo* y de su articulación social como *representaciones musicales*.

Mediante *tales representaciones* afrontan la nueva situación nacional y la del *campo* de la música de la tradición occidental. La convocatoria para el Primer Congreso Nacional de Música parte de la justificación que se transcribe íntegramente de la impresión publicada en 1928 por los Talleres Gráficos de la Nación:

CONVOCATORIA, BASES Y REGALEMENTO
DEL PRIMER CONGRESO NACIONAL
DE MUSICA

CONSIDERANDO que la música nacional ha carecido hasta la fecha de una orientación definida;

CONSIDERANDO que nuestro pueblo se halla incapacitado para poder apreciar la obra y sus bellezas por falta de cultura musical;

CONSIDERANDO que nuestra música no es sino un reflejo de la europea, y la labor nacionalista necesita, ante todo, personalidad;

CONSIDERANDO que es tiempo ya de que los estudiantes que se dedican a la música en general, así como los maestros que ejercen esta profesión, entren resueltamente en una era de justicia, tanto en la enseñanza particular como en la oficial:

CONSIDERANDO que la dignificación del arte música-nacional debe radicar en la cultura de los músicos mexicanos, para llevar a cabo una verdadera labor nacionalista;

CONSIDERANDO que no existe, hasta la fecha, reglamentación alguna para ejercer el magisterio nacional;

CONSIDERANDO que hasta hoy no se ha profundizado bien el problema del folklore, y en consecuencia no ha sido estudiado ni técnica ni artísticamente;

CONSIDERANDO que los esfuerzos realizados para el estudio del folklore —oficiales y particulares— no han sido llevados a cabo con la organización que merecen;

CONSIDERANDO que en nuestro medio no existe ninguna Sociedad de Conciertos que llene las necesidades artísticas que nuestra cultura demanda;

La Comisión nombrada por la Junta Preparatoria del Primer Congreso Nacional de Música CONVOCA a todos los músicos, compositores, musicógrafos de la República, al Primer Congreso Nacional de Música que se reunirá el día 5 de septiembre de 1926 , en el Salón de Actos de la Escuela Nacional de Minería, de esta ciudad, conforme a las bases siguientes:

En el capítulo II de las bases se estipulan los temas a discusión y en el capítulo VI se establecen las reglas del debate.

CAPITULO II

Programa técnico de las sesiones del Congreso

I.- Los trabajos presentados al Congreso serán turnados a las siguientes secciones:

- A. Acústica Musical.
- B. Organografía.
- C. Teoría y composición musicales.
 - 1° Punto de vista técnico.
 - 2° Punto de vista artístico.
- D. Pedagogía musical.
- E. Folklore.
- F. Temas libres.

CAPITULO VI

Reglamento de los debates

II. Toda proposición deberá ser presentada por escrito, debiendo llevar la firma de su autor o autores.

III. El simple hecho de presentar una proposición da derecho, a su autor, al uso de la palabra, para fundarla.

IV. Para poder discutir una proposición, una vez apoyada por su autor, es necesario que sea tomada en consideración por la Asamblea, en votación económica.

V. El uso de la palabra no es transferible, quedando limitado a diez minutos, prorrogables a juicio de la Asamblea.

VI. Ningún asunto podrá ser votado si no se considera suficientemente discutido.

VII. La votación deberá ser nominal para los asuntos técnicos, y económica para los asuntos artísticos.

VIII. Toda alusión personal formulada con palabras inconvenientes merecerá amonestación del director de los debates; y caso de que la asamblea lo juzgue pertinente, se suspenderá el uso de la palabra al orador.

México D.F., julio de 1926.

La Comisión: Presidente Estanislao Mejía. Secretario General, Daniel Castañeda. – Secretario de Correspondencia, Francisco Domínguez.- Vocales: Alba Herrera y Ogazón.-Manuel Barajas.-Juan León Mariscal. – Ignacio Montiel y López. –Jesús C. Romero. ⁷¹

Es notorio, tanto en el listado de los considerandos como en el de los temas de discusión, la fuerte tendencia hacia la construcción de los problemas del *campo* de la música en México bajo *visiones de mundo* localistas, por no decir de corte provinciano, de la cultura musical del país. Ambos listados muestran la combinación de *capitales* — *específico, cultural, social y educativo*— de los convocantes que han quedado

⁷¹ (1928). *Trabajos Técnicos del Primer Congreso Nacional de Música*. México: Talleres Gráficos de la Nación. Secretaría de Educación Pública. pp. 11-17.

históricamente rezagados frente a las *posiciones dominantes* de la innovación y de la autonomía artística del *campo* de la música.

Su visión, al ser local y que sólo ve lo nacional, intenta resolver los grandes problemas musicales de la nación, pero esta misma visión soslaya los problemas fundamentales: no cuestiona por qué ha existido una imposición, eufemísticamente llamada imitación, de las *expresiones musicales* europeas en el territorio nacional.

Tampoco reflexiona acerca de las *visiones de mundo* que en su articulación social han contribuido a consolidar la imposición de las *expresiones y representaciones musicales* “europeizantes”, ni tampoco acerca de quiénes son los grupos sociales portadores de dichas visiones. Finalmente, tampoco se plantea cómo generar nuevas *representaciones musicales* mediante las cuales los *agentes* del *campo* de la música puedan apropiarse de lo propio e incorporarlo a la creación musical nacional.

De ambos listados se puede inferir que el objetivo del Congreso es analizar los problemas pero, sobre todo, construir acuerdos para lograr el mejoramiento de las condiciones para la creación de *expresiones musicales nacionales* de la tradición musical de las Bellas Artes.

Sin embargo, los objetivos se expresan, en primer lugar, de manera abstracta en términos vagos e imprecisos. En segundo lugar, los objetivos son tratados como necesidades locales y no como problemas *estructurantes* del *campo* de la música. En tercer término, y a pesar de los procesos de autonomización del ámbito de la música, las *representaciones musicales* de los *agentes* del *campo* en México no han desligado la creación musical del cumplimiento de funciones morales y educativas.

La *representación musical* de la creación de música nacional de los convocantes no ha remontado, como veremos a continuación, ni la necesidad local concebida desde la perspectiva del mejoramiento moral y espiritual y de engrandecimiento de la Patria, ni las soluciones locales concentradas en resoluciones voluntaristas que soslayan la necesaria base organizada para lograr su concreción.

En cuanto al reglamento de debates, es expresión de las reglas de la democracia liberal que incluyen la exposición de los temas y su respectiva argumentación, el respeto a la palabra, los distintos tipos de votaciones según el peso o importancia de los temas.

Cabe resaltar que en el octavo y último punto se prevé la rispidez en el enfrentamiento de las diferentes argumentaciones y las sanciones aplicables a aquel congresista que sobrepase las mínimas reglas de respeto. Si bien este último punto se puede entender como una medida precautoria, deja ver que en el debate los participantes pueden dejarse llevar por sus emociones y propinar insultos a los defensores de *posiciones* contrarias. Deja ver también que las *luchas* por los *objetos en juego* generan *posiciones* antagónicas y pasiones desbordadas.

Los trabajos participantes, como se indicó en las bases, son de dos tipos: técnico y artístico. Es improcedente hacer una discusión en el presente texto de los primeros dado su carácter de alta especialización musical. Las ponencias del segundo grupo contienen ideas acerca del estado de la cultura musical nacional y de sus instituciones de formación que son expresión de las *representaciones musicales* de los *agentes* y dejan ver, sus *visiones de mundo* como la configuración de su *capital específico* así como de sus *disposiciones*.

Las ponencias tienen en general un tono crítico y reflexivo que responde a la convocatoria e intenta, paralelamente, señalar los orígenes de los problemas y encontrar soluciones a los mismos. El análisis de algunas ponencias permite reflexionar acerca de las *representaciones musicales* de los congresistas, de los alcances de sus propuestas y de la *estructura del campo* en un momento de la *lucha* por la autonomía.

Alba Herrera y Ogazón: “La cultura del músico mexicano”

La congresista Alba Herrera y Ogazón, autora del libro *El arte musical en México* publicado en 1911, presenta la ponencia “La cultura del músico mexicano”, en la cual pretende mostrar cómo los problemas “de orden artístico, ético, educativo, administrativo, social, político y aún domestico” tienen su origen en las carencias culturales de los músicos.

[...] ¿cómo combatiremos los peores vicios que nos devoran, la rutina, la inercia intelectual, el desafecto por los estudios serios, los feroces antagonismos profesionales y tanta otras lacras tristemente consagradas por la tradición?

Tres son los medios más claramente indicados para promover y desarrollar, tanto en la comunidad como en el individuo una apreciación correcta de la música: el periódico —inmejorable recurso de propaganda—, la audición de obras de arte —espiritual y esparcimiento

que refina las más exquisitas susceptibilidades—, y la escuela—fuente primordial de toda tendencia educativa.⁷²

Lo primero que sobresale de la ponencia de Herrera y Ogazón es la caracterización de la cotidiana relación entre los *agentes del campo* de la música, relación que se rige por la rutina, la inercia intelectual y el poco afecto a los estudios serios.

La descripción de la autora da cuenta no solamente de la vida cotidiana del *campo* de la música, sino de los elementos que delinear la subjetividad de los *agentes del campo* de la música. Más sobresaliente aún es la descripción de la resolución de las diferentes *posiciones* a través de la construcción de “feroces antagonismos” que, según la autora, forman parte del repertorio de sus prácticas tradicionales:

Las *representaciones musicales* que utilizan los *agentes del campo* de la música para mediar sus relaciones cotidianas han “consagrado”, legitimado, dos tipos de actitudes. Por un lado la aversión a los estudios musicales serios y profundos, la apropiación e incorporación de la historia del *campo* de la música es limitada y sesgada, carente de una *representación musical* del músico como profesional con responsabilidades basadas en conocimientos y habilidades actualizadas y pertinentes.

Por otro lado, el vicio de la ferocidad de los antagonismos incorporado de tal manera en la construcción de la subjetividad de los *agentes* naturaliza la insensatez, el desatino, el prejuicio y la maledicencia como respuestas cotidianas en el debate y al hacerlo el mismo vicio niega el pensamiento analítico, crítico argumentativo e incluso democrático.

Las carencias de formación, tanto del músico como del público, según Herrera y Ogazón, limitan las aspiraciones del engrandecimiento de su espíritu y producen, sobre todo en el músico y en las instituciones educativas, actitudes de desconocimiento de “la importancia y el significado de la “misión musical” que participan en la construcción de una subjetividad que no significa ni el trabajo propio ni el trabajo musical. Para mostrar esas conductas la autora pregunta:

¿No predomina entre nuestros artistas el tipo de músico resignado y aun contento con desempeñar las funciones de polichinela que salta de su caja cuando el mundo está en humor de divertirse?⁷³

⁷² *Ibid.* p.106.

⁷³ *Ibid.* p.111

Para remediar estas “lacras” Herrera y Ogazón propone entonces establecer de manera permanente una publicación, un periódico “depurado y progresista” en donde “el pensamiento libre y la crítica esclarecida e independiente” doten al público y a los músicos con las herramientas para la recepción “correcta” de las *expresiones musicales* y la constitución del gusto refinado. En este sentido emite la siguiente sentencia:

Sin la publicidad asegurada para toda suerte de ideas beneficiosas a este respecto, es inútil esperar la reforma musical que todos conceptuamos necesaria porque no podemos menos que sentir, más fuertemente cada día, la presión de los tiempos vertiginosos, y a veces demoledores, sobre el pequeño reducto, ruinoso de vetustez, donde vivimos, entregados al fetichismo de los moldes apolillados, a la perpetuación del procedimiento trillado e ineficaz, a la glorificación o la tolerancia burlona de lo mediocre en todos los órdenes.⁷⁴

Las *representaciones musicales* por la que aboga Herrera y Ogazón contemplan también la profesionalización del músico mediante la retribución monetaria correspondiente para terminar con su “explotación disimulada”, la participación del “elemento oficial” para el desarrollo y manutención de escuelas, ensambles, compañías de ópera, así como de las labores de difusión, la descentralización musical y, por supuesto, la publicación del periódico “destinado a encauzar todo este movimiento por medio de juicios autorizados”.

Es necesario mencionar otra idea que aparece en la larga ponencia de Herrera y Ogazón sobre los objetivos sociales y artísticos de las funciones escolares.

Según tengo entendido, el propósito que inspira el sostenimiento de instituciones “ad hoc”, por parte del Gobierno, es, ante todo, la finalidad social. Debemos hacer de la música, como en los alciónes tiempos de Platón y Aristóteles, una fuerza moralizadora, un estímulo mental, una agencia para el desarrollo de sentimientos elevados.
[...] En resumen, toda educación musical así en sus aspectos rudimentarios como en sus más elevadas aplicaciones, debe brotar de los maestros a la manera de un evangelio de refinamiento como la difusión de una potencia depuradora y enaltecida. Depende de idénticas condiciones culturales la importancia puramente estética de la cuestión, esto es, la importancia de obtener los más excelentes resultados artísticos por amor a la excelencia misma y por el desinteresado afán de mantener viva la llama propiciatoria en el santuario de la belleza, sólo asequible a unos cuantos [...]⁷⁵

⁷⁴ *Ibid.* p.109.

⁷⁵ *Ibid.* p.112.

El pasaje resulta sorprendentemente decimonónico no solamente por el lenguaje grandilocuente, sino por la defensa de la estética de la belleza, discurso que ignora, o soslaya, la discusión contemporánea sobre las funciones del arte y del artista, la crítica a los postulados de la estética decimonónica, los manifiestos de la vanguardias, las *expresiones musicales* contemporáneas de la tradición que afirma defender y, contradictoriamente al discurso de concordia, también soslaya las acciones de difusión de la llamada Música Nueva realizadas en la ciudad de México en 1925 y 1926, organizadas por Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, de los cuales no hace ninguna mención.

El discurso de Herrera y Ogazón es un ejemplo de las *representaciones musicales* dominantes del último cuarto del siglo XIX —propias de la tradición de la Sociedad Filarmónica Mexicana— que solo comprenden el mundo a partir de las ideas legitimadas de manera local en el *campo* de la música en México que aspiran a ser universales al integrar algunas ideas del pensamiento clásico que establecen la relación entre el bien y la belleza.

Representaciones musicales que establecen *a priori* que el ciclo de producción de *expresiones musicales* debe estar subsumido en toda su amplitud —desde el equipamiento técnico para su reproducción hasta los conocimientos para la innovación— al cumplimiento de funciones morales y estéticas. Y también es ejemplo de las limitaciones del pensamiento crítico de una de las *posiciones* del *campo* que no puede preguntarse cómo y por qué los procesos en el *campo* de la música en México —históricos, musicales, culturales o políticos— lo sumieron en la vetustez y los vicios.

Intentan los defensores de esa *posición*, a fuerza de discursos pretendidamente nacionalistas, transformar el *campo* de la música sin comprender su nueva *estructura*. Intentan comprender los nuevos *objetos en juego*, las *luchas*, el renovado *capital específico*, sin comprender los procesos históricos de la creación musical de su contemporaneidad.

Manuel Barajas: “Como debería ser nuestro conservatorio”

En la ponencia “Como debería ser nuestro conservatorio”. (*Reformas generales al Plan de Estudio*) su autor, Manuel Barajas, emprende el análisis de la circunstancia contemporánea de la tradición musical occidental a partir de la afirmación de que la

institución de formación de músicos más importante en México, el Conservatorio Nacional de Música, no se ha adecuado a las necesidades de la vida moderna:

El Conservatorio adolece, entre otros muchos defectos, de uno de carácter esencial: ser inadecuado para las necesidades de evolución que la vida moderna demanda. El Conservatorio Nacional, tal y como funciona actualmente, resulta arcaico [...]. La mejor demostración que puedo ofrecer de la ineficacia del Conservatorio Nacional, radica tanto en su plan de estudios como en su organización y funcionamiento.⁷⁶

Este punto demanda que el autor haga una pormenorización tanto de las necesidades de la vida moderna como de los elementos de la ineficacia institucional y que simultáneamente de cuenta de su línea argumentativa. Es decir, debe ofrecer una explicación que muestre cómo se han transformado las necesidades de la vida moderna y cómo las expresiones musicales deben adaptarse a esa transformación y, en este sentido por qué y cómo opera la ineficacia del Conservatorio Nacional de Música.

La práctica de emitir opiniones como afirmaciones verdaderas, evidentes y condensadas, sin elaboración argumentativa es, hasta la fecha, práctica común en el *campo* de la música. Así, Manuel Barajas, ejerce esta práctica local y al hacerlo omite lo sustancial de su ponencia: la reflexión acerca de la relación entre las transformaciones de la vida social y del *campo* de la música.

El congresista Barajas continúa su disertación sobre el Conservatorio a partir del consenso que su afirmación de inicio ha generado en los oyentes:

Y dado el actual funcionamiento del Conservatorio Nacional, cabe preguntarse ¿qué aliciente, qué porvenir se le espera a los graduados, cuando para cubrir las cátedras utilizan, en su mayoría elementos ajenos al plantel? ¿Es que la propia institución considera incapacitados, faltos de la preparación debida para el magisterio, a los estudiantes que en su seno se gradúan?⁷⁷

Y continua con la descripción de un aspecto central de la vida interior de la institución caracterizada por la “guerra” externa que el Conservatorio declara y mantiene contra las instituciones educativas del país.

¿No es hasta inmoral que los dineros del pueblo se inviertan en el sostenimiento de un plantel musical que, aparte de no producir músicos cultos, sólo sirve para hacer la guerra a los centros educativos musicales

⁷⁶ *Ibid.* p.85.

⁷⁷ *Ibid.* p.86.

de filiación particular cuando su misión debiera ser eminentemente orientadora de acercamiento y de concordia?⁷⁸

Nuevamente el autor no ofrece explicación sobre las razones por las cuales los músicos del Conservatorio Nacional de Música inician y mantienen una “guerra” en el *subcampo* de la educación musical y de la formación musical profesional.

La reiteración de la afirmación negativa sobre el Conservatorio, institución que paralelamente impide tanto el desarrollo de otras similares en la ciudad y el país como el desarrollo de sus propios alumnos y profesores, la coloca, paradójicamente, en la *posición dominante*. Y a pesar de que no reflexiona acerca del origen y constitución de las *representaciones musicales* de los *agentes* del Conservatorio que instituyen la tradición de la “guerra” interna en el *campo* de la música, quizá porque el peso de la tradición de los fundadores del Conservatorio es todavía, en 1926, demasiado presente como *posición dominante*.

Barajas, consciente de su contemporaneidad, se pregunta acerca de la relación entre la clase dirigente del *nuevo régimen* y el *campo* de la música:

Por otra parte, ¿cómo es posible que vivamos en una época de libertad al amparo de un gobierno revolucionario, con apoyo de leyes democráticas, cuando todavía un establecimiento oficial ostenta un nombre en completo desacuerdo con la corriente de la época?⁷⁹

Manuel Barajas arriba al punto crucial que define el período de dos décadas del régimen posrevolucionario: la relación entre las instituciones educativas que la dirección cultural de la clase gobernante hereda del régimen anterior y que presionada por el *campo* de las artes, tiene que mantener, al menos económicamente, aun cuando esas *instituciones* y sus *agentes* no logren comprender, del todo, la transformación social que sucede en México y el mundo.

Dicho de otra manera, la pregunta de Barajas es pertinente en el Primer Congreso porque al hacer explícita la relación entre la clase dirigente y el *campo* de la música, desvela la relación establecida a partir del *interés* común de los *agentes* del *campo* de la música y de la clase dirigente por la permanencia de instituciones donde se genere la música nacional.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

Toda vez que Barajas hace explícita dicha relación, además de señalar que no satisface los intereses de los participantes en ella —ni de los músicos, ya que no se concreta la expectativa ni de formación ni de creación musical nacional, ni de la clase dirigente, que no cuenta para su práctica política con los objetos artísticos musicales que expresen lo nacional del Estado nación— en seguida hace la siguiente propuesta:

Por aquí, pues, debe darse principio a la renovación. Sustituyamos el título de Conservatorio Nacional, que huele a conservador y que nada tiene de nacional, puesto que no sólo no mantiene relaciones con las instituciones similares de los Estados, sino que ni siquiera conoce sus direcciones, y nombrémosle “Escuela Superior de Música,” de acuerdo con la función que lógicamente debe llenar.⁸⁰

Barajas incluye en su propuesta reglas de funcionamiento, obligaciones de los directivos, requisitos de ingreso a la nueva institución, la Escuela Superior de Música, además de un Esquema General de Estudios. Por último, incluye en la ponencia una serie de conclusiones en las cuales asegura ante sus compañeros congresistas haber demostrado la necesidad de modificación radical del Conservatorio.

La respuesta de la Comisión de Pedagogía del Primer Congreso Nacional de Música en su dictamen de esta propuesta concluye:

La Comisión conceptúa justa la idea de que el dinero de la Nación debe servir más que para hacer la guerra a los centros particulares de educación musical, para procurar hacer labor de acercamiento y concordia y para justificar el nombre del plantel, y que por medio de frecuentes intercambios y constante correspondencia con los centros provinciales, llegue a ser verdaderamente nacional. Estima la Comisión qué más que cambiar el nombre, que tanto significa en la historia y en el verdadero concepto que del plantel se tiene, se debe justificar el que tiene por el medio arriba apuntado.⁸¹

Si bien la ponencia de Barajas requiere de una argumentación más amplia y fuerte acerca tanto del origen del mal funcionamiento del Conservatorio como de su falta de adecuación al mundo moderno y al *nuevo régimen*, su defensa de la propuesta de la necesaria transformación del Conservatorio en una institución de Educación Superior que responda al movimiento revolucionario, en el que están involucrados los grupos sociales, por medio de la creación de objetos artísticos que expresen las transformaciones sociales es

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.* p.92.

coherente con los postulados revolucionarios del *nuevo régimen* y, simultáneamente, como con el *objeto en juego estructurante* del campo del arte y de la tradición de las Bellas Artes del campo de la música.

Sin embargo, estas demandas de la realidad no las pueden concebir los congresistas debido a la *estructura* de su *capital específico* y a la combinación de sus otros *capitales*, formados bajo *visiones de mundo* conservadoras que los llevan a seguir fieles a la tradición del Conservatorio. Es decir, a las instituciones del *viejo régimen* y a la defensa de la tradición heredada por el grupo dominante fundador del Conservatorio en 1867.

Ernesto Enríquez: “Reformas al plan de Estudios”

Otra ponencia que vale la pena analizar es la de Ernesto Enríquez intitulada “Reformas al plan de Estudios”, ya que en ella el autor propone una transformación de las *representaciones musicales* para la mejor comprensión y la pertinente inserción de los músicos en la realidad social y musical de su momento.

El estudio de la historia de la música se dividirá en dos cursos cíclicos. En el primero se enseñará la historia general sociológica de la música, de acuerdo con el concepto moderno de la historia y del sujeto histórico y de la metodología histórica. Será obligatorio para todo estudiante de música. En el segundo se enseñará la historia de la evolución de los elementos o materiales de la ciencia, el arte y la técnica musical, instrumentos, escalas, melodía, ritmo, armonía, contrapunto, formas realizaciones musicales, ideas estéticas y concepciones teóricas generales, científicas y artísticas musicales. Será especial para compositores.⁸²

Basado en la “transformación operada en el concepto de la historia y su sujeto” que a lo largo de la modernidad explica cada vez con más rigor los cambios históricos como actividad de los pueblos —explicación que deja de lado las concepciones teleológicas y épicas— y en la evidencia y contundencia de las acciones de la “fuerza colectiva”, Enríquez advierte que el análisis, comprensión y estudio de la historia de la música debe hacerse bajo la perspectiva del concepto más contemporáneo acerca del cambio histórico.

Para Enríquez, el desplazamiento conceptual de la historia —de dioses, a héroes y luego a colectividades—, aceptado no solamente por lo convincente de su elaboración teórica, sino por la contundencia de las acciones de la “fuerza colectiva”, si no puede ser soslayado en la reflexión histórica tampoco en la enseñanza de la historia de la música.

⁸² *Ibid.* p.119.

En las historias de la música de la tradición occidental, que inician su publicación en el siglo de la Ilustración, las *representaciones musicales* expresan las *visiones de mundo* dominantes y, por tanto, explican el fenómeno de la creación musical a partir de figuras individuales de las cuales el compositor es la principal, y en menor medida el instrumentista virtuoso, dejando de lado en la explicación las condiciones sociales e históricas en que sucede el fenómeno musical de la prácticas musicales y la existencia misma del genio.

Enríquez considera necesario que los cambios en el concepto de historia estén marcados por la “concepción modera del método, el sujeto y las cualidades intrínsecas y extrínsecas de la historia”:

Que por tanto, la historia musical debe comentar y explicar, bajo el triple aspecto de concepción artística, de producción artística y de procedimiento técnico, los siguientes hechos enunciados por orden decreciente de importancia.

- I. Influencia de factores sociales en la manifestación musical y causas sociológicas de su orientación
- II. Evolución musical, conquista sucesiva de ideas y material
- III. Influencia de la aportación personal del genio en la evolución musical.
- IV. Influencia del medio en la producción particular. Para el análisis y exposición particular debe partirse de las siguientes bases:
 - a). Herencia recibida. Sea época, escuela, compositor, etc.
 - b). El aportamiento hecho y sus causas
 - c). La influencia ejercida
 - d). La herencia transmitida.⁸³

Enríquez habla en primera persona y señala que no le son desconocidas las innumerables dificultades que la transformación del concepto de la historia representa en el medio educativo musical ya que habría que redactar libros de texto y allegarse de otros tantos para las bibliotecas de las instituciones. En el listado de dificultades aprovecha para reflexionar sobre el medio musical mexicano:

Que esta obra representa un esfuerzo para los profesores es indudable y es un gran esfuerzo pero que contemplen nuestro medio musical, desorientado, inculto, incomprensivo, sin cohesión y que digan si el resultado que se obtendrá vale el sacrificio de un poco de egoísmo por su mejoramiento. El fracaso de los conciertos de paga, de los concertistas, la imposibilidad de ejecutar obras nuevas, sólo son explicables por la

⁸³ *Ibid.* p.122.

completa desorientación de estudio y de criterio que la ignorancia histórica produce.⁸⁴

El punto central en la ponencia de Enríquez es el de crear conciencia en los participantes en el Congreso acerca del concepto moderno que explica el cambio histórico y que por medio de su incorporación a las *representaciones musicales* los *agentes del campo* de la música puedan comprender las complejas características del momento histórico que se vive en México y el mundo tanto en la sociedad como en el ámbito de la música.

El momento en que vivimos es de lucha y de liberaciones, no debe el medio musical estancarse, debe luchar y liberarse. Se debe orientar el esfuerzo para crear una generación vigorosa, que conozca a fondo la música, que no se contente nada más con practicarla, que estudie, discuta y resuelva los problemas...

Liberemos a nuestra música de la idea de que es un pasatiempo y un medio de vida: formemos un ambiente que estudie y discuta y oriente. Que nos libere de los tratadistas europeos, de procedimientos europeos y que hacen parecer nuestro medio musical un mosaico incoherente de ideas, nuevas, viejas, malas, buenas, pero todas importadas.⁸⁵

Enríquez argumenta que de concretarse la incorporación del concepto de historia en el análisis y reflexión de la historia de la música así como en los planes de estudio de las instituciones de enseñanza musical y en la elaboración de textos, la formación de los músicos profesionales será cualitativamente más apropiada para la circunstancia histórica nacional del siglo XX y en ese sentido motivará la creación de nuevas y significantes *expresiones musicales* para los grupos sociales en México.

[...] Cuando tengamos estudiantes músicos que hayan estudiado los lineamientos generales del arte musical, el análisis de las fuerzas sociales que lo produjeron y la manera como lo produjeron, que interprete debidamente la labor del genio y de los medios musicales, etc., que salgan de la escuela sabiendo perfectamente cuál es el terreno andando, cuáles los problemas e investigaciones a que van a dedicar su actividad, se irá creando un medio musical de verdadera potencia, que resolverá los problemas de nuestro Folklore y dará a nuestra música folklórica y no folklórica una vigorosa personalidad. Las arduas dificultades que erizan el camino para realizar esta ilusión, nos deben obligar a poner mano a la obra en cuanto antes.⁸⁶

En los resolutivos la Comisión de Pedagogía resuelve aprobar la ponencia del congresista Enríquez:

⁸⁴ *Ibid.* p.123.

⁸⁵ *Ibid.* p.125.

⁸⁶ *Idem.*

Que se adapten igualmente a los programas de la historia de la música, las reformas propuestas por el delegado Enríquez, de acuerdo con el concepto moderno de la historia, del sujeto y de la metodología histórica, contenidos en el trabajo sometido al dictamen de esta Comisión.⁸⁷

La prontitud con la que los congresistas aprueban la propuesta de Ernesto Enríquez contrasta con el resolutive negativo de aquella sobre la transformación del Conservatorio elaborada por Manuel Barajas.

Estas decisiones muestran las *contradicciones* principales de los congresistas que no pueden ni elaborar un concepto de institución de formación profesional de músicos que atienda los problemas del ciclo de producción musical por ellos mencionados, ni pueden concebir una institución diferente del conservatorio ya que sus *representaciones musicales* los atan a la tradición y a las lealtades que ésta impone.

Empero, muestran disposición a transformar el concepto de historia que los obligaría a reinterpretar la historia de la música desde otras perspectivas, a transformar sus *visiones de mundo* y, sobre todo, a realizar acciones consecuentes con su nueva mirada del mundo y de la música.

La aceptación de la necesidad de transformación del concepto de historia, es un resolutive un tanto abstracto y de realización a futuro, lo cual la convierte en aprobable por improbable de ponerse en acción.

Los congresistas no advierten que la enseñanza de la historia de la música a partir de la conceptualización que propone Enríquez no puede ocurrir en una institución como el Conservatorio Nacional de Música ya que, como los mismos congresistas apuntan, su vida ha transcurrido en la reproducción de una tradición, por lo menos, viciada, sin rigor educativo y alejada de las *expresiones musicales legitimadas* y *dominantes* de la tradición musical de las Bellas Artes.

La contradicción radica en la situación de que los músicos congresistas son conscientes de los “vicios” y “lacras” de la institución que desean transformar pero como son producto de esa misma institución no pueden negarla. Así, los congresistas pueden aceptar cambiar el concepto de historia pero no pueden cambiar la historia.

⁸⁷ *Ibid.* p.126.

Luis Sandi: "Organización"

En la ponencia titulada "Organización" que presenta Luis Sandi en el Primer Congreso Nacional de Música, el entonces estudiante aborda como punto principal algunas situaciones que intervienen en el proceso de profesionalización del músico en México.

Por un lado, explica Sandi, las instituciones educativas de la ciudad de México, así como las del resto del país, no certifican los conocimientos de aquellos que aspiran a ser profesores de música. Paralelamente, la Universidad Nacional no certifica los estudios que se realizan en la Facultad de Música, siendo la única facultad que no entrega a sus alumnos un título al término de sus estudios.

Por último, la proliferación de "conciertos oficiales gratuitos", organizados en teatros y salas de la ciudad de México con el fin de que el pueblo asista a ellos de manera asidua, no tiene el efecto esperado ya que otras diversiones, no gratuitas, organizan tanto el espacio público como la diferenciación social del gusto.

En realidad el público que asiste a estos conciertos no es el pueblo, como se pretende, pues éste llena los cines, los toros, el box, las peleas de gallos, los pocos amantes de lo bello, van a las audiciones de las banda militares, pero nunca a los conciertos más o menos clásicos. Los que asisten a ellos son amateurs *dilettanti* o mejor dicho, en español, aficionados, melómanos que pagarían por ir a ellos si antes se sujetaran a una prolongada abstinencia.⁸⁸

Sandi argumenta su oposición a los conciertos gratuitos de la siguiente manera:

I. Porque el público, por el hecho de no pagar, se vuelve de tal manera indulgente, que todo, hasta lo más malo, lo premia con su aplauso, perjudicando así al artista que nunca llega a saber lo que verdaderamente vale.

II. Porque con esta continua indulgencia, el público mismo a fuerza de no poder exigir, se va acostumbrando a admitirlo todo como bueno, falseando así su criterio estético.

III. Porque el estudiante de música y del músico se hace con esto más oscuro, pues ninguno en México puede aspirar a ser un concertista a menos que antes no haya sujetado a su estómago, con éxito, a la disciplina de no comer.⁸⁹

⁸⁸ *Ibid.* p.131.

⁸⁹ *Idem.*

La lectura de esta ponencia entera al lector acerca de la diversidad de espectáculos de paga en la ciudad de México y de cómo estas “diversiones” organizan el espacio público y el tiempo libre de los individuos y expresan la *diferenciación social* del gusto.

Simultáneamente, el lector se entera de que las instituciones educativas, caracterizadas como “oficiales” por los congresistas, procuran espectáculos musicales gratuitos los cuales no son legitimados por el público, con su asistencia cotidiana, ni por su calidad artística o por el ejercicio público del gusto diferenciado. La práctica musical de reproducción y difusión de *expresiones musicales* de la tradición musical “de lo bello” organizada por las instituciones “oficiales” no construye un mercado donde se cumpla el ciclo de producción musical, al contrario, por la decisión de la política artística y cultural de la clase dirigente de acercar al pueblo al arte musical por medio de la gratuidad de los conciertos, aquellas permanecen deliberadamente fuera del mercado.

El problema que señala Sandi, el escaso consumo de la *expresiones musicales* de la tradición de las Bellas Artes debido a la gratuidad de los conciertos, se genera a partir de las acciones de la clase dirigente que considera la organización de conciertos gratuitos la forma óptima de acercar al pueblo al arte musical.

La convicción de que la gratuidad de los conciertos convence a los grupos sociales de asistir a los mismos puede ser una traslación del *Manifiesto* de los pintores, quienes pretender llenar de arte la vida cotidiana que transcurre en los espacios públicos como oficinas, mercados o escuelas⁹⁰ mediante la pintura mural.

⁹⁰ En su autobiografía el muralista José Clemente Orozco recuerda el *Manifiesto* y las acciones de los pintores para lograr un arte pictórico acorde con el nuevo régimen y las circunstancias históricas mundiales. La lucha por autonomía en el *campo* de la pintura llevó a los creadores a propuestas mucho más osadas que las de los poetas o músicos.

Una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores fue la constitución de su Sindicatos de Pintores y Escultores cuyas ideas quedaron condensadas en un “Manifiesto” extraordinariamente importante y de las cuales se derivó la influencia que se ha hecho sentir por dos décadas y que ha sido combatida vanamente por los pintores más jóvenes. (...) Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos un “manifiesto” del sindicato dirigido a “los soldado, los obreros, campesinos e intelectuales que no estuvieran al servicio de la burguesía” Contení, en resumen, las siguientes proposiciones: Socializar el arte. Destruir el individualismo burgués. Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos. Producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público.” (...) Desde luego, la socialización del arte era una promesa a muy largo plazo, pues no podía ser posible mientras no cambiara radicalmente la estructura de la sociedad. Además había que definir con exactitud el significado de la palabra “socializar” en relación con le arte, pues ha habido muchas y muy diferentes interpretaciones.

A diferencia de la pintura mural de los espacios públicos abiertos, las *expresiones musicales* de la tradición de las Bellas Artes se reproducen y difunden en espacios públicos cerrados y no de manera permanente sino en una determinada relación espacio temporal. La pintura mural al estar de manera permanente en los espacios públicos abiertos “le sucede” a los individuos en su vida cotidiana.

Por el contrario, el consumo y recepción de las expresiones musicales “de lo bello” requiere de la decisión del individuo de entrar al recinto, de asistir al concierto, de dedicar una parte de su tiempo, y de su vida, a únicamente escuchar música. La escucha exclusiva de *expresiones musicales* en los espacios exclusivamente destinados a ello es simbólica e intelectualmente diferente a la escucha de éstas en ceremonias sociales ligadas a lo religioso, lúdico o festivo ya que demanda del público, como la tradición de las Bellas Artes lo ha establecido, *disposiciones* mínimas para su recepción, como son algunos conocimientos y respuestas emocionales.

La tradición musical de las Bellas Artes construye *representaciones musicales* por medio de las cuales los individuos conocen, distinguen, y jerarquizan las *expresiones musicales* de esa tradición, además de socializar su recepción *legítima* y organizar su gusto y el mercado de la música, y, más aún, que suponen necesariamente la decisión de dedicar una parte de su vida cotidiana a su escucha mediante la asistencia a los conciertos donde aquellas se reproducen y difunden.

Por otro lado, Sandi advierte que una consecuencia negativa tanto de la no certificación institucional de la profesión de músico, aunada la decisión oficial de organizar conciertos gratuitos, es el alejamiento del público de las salas de concierto y la no consolidación del mercado de la música para las *expresiones musicales* de la tradición de las Bellas Artes.

Sandi asume que la combinación de estas dos situaciones explica el hecho de la no asistencia del público y de la no formación de un gusto musical refinado. Dicho de otra manera, al quedar por fuera del mercado de la música, las *expresiones musicales* de la tradición de las Bellas Artes no son apreciadas por el público.

El autor, concluye que la coincidencia de dos situaciones, por un lado, el reconocimiento institucional de los profesionales de la música y por otro, el consumo

mediado por el dinero y por un mercado organizado de las *expresiones musicales* de la tradición de las Bellas Artes necesariamente modifica las *representaciones musicales* de los *agentes* del *campo* de la música e influye en la formación del gusto legítimo y la consolidación de la asistencia sostenida del público a los conciertos.

La afirmación de Sandi es correcta en tanto ninguna mercancía puede estar por fuera del mercado. Sin embargo, no lo es en el sentido de que centra la formación y consolidación del público de las *expresiones musicales* de la tradición musical de las Bellas Artes en el momento de su consumo. A pesar del esfuerzo analítico de Sandi, éste incurre en el mismo error que la “oficialidad”, de los intelectuales de la dirección cultural.

Es decir, pretende que la educación musical, la construcción del gusto y la incorporación de las *representaciones musicales* a la subjetividad del individuo son un proceso que “sucede” en el espacio de reproducción de la música, en el hecho espacio temporal del concierto, cuando necesariamente las *disposiciones* que posibilitan al individuo apropiarse de la práctica de la recepción musical *legítima* y *legitimada* tienen que ser construidas con anterioridad en periodos continuos de mediano plazo.

La Comisión de Pedagogía del Primer Congreso Nacional de Música aprueba tanto el análisis como las conclusiones y las recomendaciones que hace a las autoridades “oficiales” el trabajo presentado por Luis Sandi en el sentido de suspender o cancelar los conciertos gratuitos.

En esta ponencia Luis Sandi muestra una de las desavenencias existentes en la relación entre la dirección cultural de la clase dominante y el *campo* de la música. Muestra como los músicos señalan la necesidad de corregir el sentido de las acciones emprendidas por la clase dirigente en el ámbito de la música. Las recomendaciones de Sandi expresan por un lado, la autonomía del *campo* en tanto los *agentes* reflexionan sobre el ciclo de producción musical y elaboran las *representaciones musicales* necesarias para la realización del ciclo de producción musical. Por otro lado dan cuenta de la *relativa dependencia* del *campo* de la música frente a las instituciones de difusión artística del Estado para la realización de la reproducción y difusión de esas expresiones musicales.

La relación del *campo* de la música con la clase dirigente se construye precisamente a partir de las condiciones de los *agentes* de uno y otro *campo* para defender sus posiciones frente a los objetos en juego, en este caso la legitimidad de las *expresiones musicales* de la

tradición de las Bellas Artes y su participación en la construcción de las *visiones de mundo* dominantes.⁹¹

“¿Es necesaria la creación de una sociedad de conciertos en México?”

Manuel Barajas entrega otra ponencia en el Primer Congreso Nacional de Música con el título “¿Es necesaria la creación de una sociedad de conciertos en México?” En ella anuncia dos temas, el de la participación de las organizaciones de la sociedad civil en el *campo* de la música y el de la creación y reproducción del gusto legítimo por las expresiones musicales legítimas.

Ambos temas, ineludibles de ser discutidos en el *campo* de la música, y sobre todo en una reunión de la naturaleza del Primer Congreso Nacional de Música, que se propone la re-organización del ciclo de producción musical, y que, por tanto, debe establecer las *representaciones musicales legítimas* para diferenciar entre las *expresiones musicales legítimas* y las *ilegítimas*.

Como se recordará, son los *agentes e instituciones* de un *campo* los que definen los objetos *legítimos* que lo *estructuran* y es la *posición* dominante la que detenta un mayor poder en el proceso de jerarquización.

No hay que perder de vista que en 1926 el mundo occidental ha sido inundado por las *expresiones musicales* de nueva creación en los Estados Unidos de América —jazz, blues y todos los géneros de ellos emanados—, país que para ese momento de la historia se ha posicionado como uno de los centros culturales dominantes de la tradición cultural occidental.

La proliferación de *expresiones musicales* pertenecientes a diferentes y nuevas tradiciones, además de las producidas por los *agentes* de la *posición* autonomista en los espacios públicos de la sociedad mexicana, obliga a los congresistas a refrendar tanto su *legitimidad* como herederos *legítimos* de la tradición musical de las Bellas Artes, como su *posición dominante* en el *campo*, precisamente como *legitimadora y deslegitimadora*.

⁹¹ Es necesario comentar que es hasta el año de 1968 cuando se aprueban los Planes y Programas de estudios de Licenciatura en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y que se profesionaliza la formación musical. También necesario aclarar que la formación musical en el sistema de educación básica ha sido desde 1926 fundamentalmente deficiente, la educación musical de mediano plazo para la formación y adquisición de *disposiciones*, conocimientos y *representaciones musicales* se ha impartido de manera mediocre e irregular. Por último, que algunos conciertos organizados por las instituciones de cultura del Estado mexicano continúan siendo gratuitos hasta la fecha.

Los congresistas, desde su *posición* en el *campo* de la música, endeblemente *dominante*, tienen ante sí la tarea de *legitimar* las *expresiones musicales* y de organizar el mercado de la música. Ante esta tarea es que Manuel Barajas plantea, en su breve ponencia, el debate y la reflexión sobre el ciclo de producción de *expresiones musicales* y sobre los *agentes e instituciones* que pueden participar en él para lograr su desarrollo y consolidación.

Como primer punto de esta ponencia el autor considera necesario describir las circunstancias en que se lleva a cabo la reproducción y difusión de *expresiones musicales* de la tradición de la “buena música”:

[...] nos asfixiamos dentro de una atmósfera enrarecida en fuerza de convencionalismos torpes y politiquerías, más torpes aún, que sólo ahondan más y más el desquiciamiento en que nos debatimos, habiendo llegado a la casi total atrofia del sentido moral, convirtiéndonos en seres abúlicos, convenencieros y egoístas que como única posibilidad de salvación fijamos la vista en “papa gobierno” creándole más y más problemas, cuando la misión de todos debería tender a simplificarle la tarea.⁹²

Después de describir, en términos bastante desoladores, cómo los *agentes* llevan a cabo la tarea de reproducción y difusión de la “buena música” en México, Barajas apela a la renovación de la organización de ciclo de producción musical mediante la intervención de la sociedad civil aunque soslaya una mínima caracterización de la “buena música” y da por sentado que todos los congresistas reconocen en las mismas *expresiones musicales* las cualidades que las distingue de la “mala música”.

En seguida, Barajas hace un discurso admonitorio a los congresistas:

Tiempo es ya de que sacudamos esa pereza secular que nos aplana; tiempo es ya de que saliendo de la atonía embrutecedora en la que al parecer morimos lenta e inexorablemente, vayamos a la conquista del ideal, no solamente por anhelo de mejorar nuestro medio, sino por el sagrado deber que el patriotismo nos impone, de luchar y luchar por el engrandecimiento de la Patria.⁹³

El discurso de la conquista del ideal y el engrandecimiento de la Patria aparecen aquí como un legado del siglo XIX y contrasta con el discurso del nuevo pacto social base del Estado moderno mexicano que es construido precisamente como el acto final de un

⁹² *Ibid.* p.207.

⁹³ *Idem.*

movimiento histórico donde los grupos sociales, conscientes de sus necesidades e intereses, son constructores de sus representaciones políticas y participantes activos en las luchas sociales.

Así, la Patria decimonónica, concepto de la clase dominante del siglo XIX, es sustituido por el concepto de Estado, regido por la primera Constitución que garantiza los derechos sociales y los mecanismos para su defensa, que nace precisamente del reconocimiento de las *luchas* y diferencias sociales.

Según la propuesta de Barajas el ciclo de producción musical puede consolidarse en la medida en que la sociedad civil participe activamente en su organización, lo cual implica que desde una *posición dominante* los *agentes* legitiman tanto las *expresiones musicales* de la “buena música” como del “buen” gusto.

La propuesta aspira a disminuir la participación oficial y de esa manera aligerar la “pesada carga” de las actividades del gobierno. Desde la *posición* que defiende Barajas pretende construir una nueva relación con la clase dirigente que no se base en la exigencia de los *agentes e instituciones* del *campo* de la música hacia la clase dirigente y los organismos del gobierno, sino en la cooperación de *agentes e instituciones* auto-organizados.

En otras palabras, la propuesta de Barajas es una defensa de la autonomía del *campo* de la música como *estructura* idónea para lograr su organización, desarrollo y consolidación y, al mismo tiempo, es la defensa de la autonomía en función de la relación del *campo* de la música con la clase dirigente, organizadora de la sociedad mexicana. Barajas expone su propuesta de la siguiente manera:

Entonces, ¿cuál es el camino que debemos seguir?

No hay otro: el de la creación de una Sociedad de Conciertos como la existente en la capital de Cuba. Una sociedad que brinde oportunidades a nuestros músicos; que contrate artistas del exterior que vengan a servir a manera de modelos para la juventud estudiosa; que organice temporadas de conciertos que moldeen el criterio de las masas y a la vez que conquiste adeptos para la buena música, proporcionando el alimento espiritual a “dilettanti” y a profesionistas, elemento del que todos nos sentimos ayunos.⁹⁴

Establecidos los fines de la sociedad, Barajas expone los lineamientos de la organización que propone:

⁹⁴ *Ibid.* p. 208.

La sociedad a que me vengo refiriendo debe ser distinta en su estructura de las sociedades de índole semejante que hemos conocido. Desde luego, como base para conquistar un gran número de adeptos, así como por lo que respecta a la absoluta garantía en la marcha económica de la misma, los cargos, tanto del Comité Ejecutivo como de la Directiva, deben estar en manos de damas distinguidas, dando entrada a elementos extranjeros, pues no por un mal entendido nacionalismo —que en materia de cultura musical no tiene razón de ser—, restringamos el movimiento de propaganda y desarrollo a que debe estar sujeta una agrupación de esta naturaleza.⁹⁵

Los argumentos con que Barajas defiende su *posición* aparentan un juicio crítico y un ánimo de transformación profunda del *campo* de la música y de la relación de éste con la clase dirigente. En realidad los argumentos responden a *representaciones musicales* del *viejo régimen* en el más amplio sentido, es decir, en el sentido político y simbólico.

Barajas deja entrever que no ha logrado comprender ni al nuevo Estado ni al *nuevo régimen*, en donde las garantías individuales y los derechos sociales constituyen a los ciudadanos, quienes entablan relaciones desde su condición de igualdad jurídica.

Por otro lado, si para 1926 el jazz y sus *representaciones musicales* han inundado los espacios sociales del mundo, si la radio y las *expresiones musicales* que crea y difunde construyen día a día la subjetividad de miles de individuos en el mundo y en México; si los agentes innovadores de la tradición de las Bellas Artes —compositores como Stravinsky, Schönberg, Bartok, Varèse, Ives, Revueltas, Chávez, Poulanc, Hindemith, Milhaud, así como intérpretes y directores—, tanto en Europa como en América, han afirmado completamente su autonomía de creación en la objetivación de *expresiones musicales* nuevas; si la autonomía del *campo* de la música demanda un dominio del *capital específico* constantemente renovado, dúctil, y actualizado para la interpretación y creación de *expresiones musicales* igualmente innovadoras; si el *campo* de la música tiende hacia la profesionalización en la institucionalización de la formación y en ámbito laboral; si, en síntesis, el *campo* de la música está en proceso de re-estructuración —generación de nuevos *objetos en juego*, actualización del *capital específico*, renovación de las *disposiciones*, creación de nuevas *expresiones* y *representaciones musicales*—, entonces los argumentos de Barajas parecen expresar la *estructura* del *campo* de la música de una circunstancia histórica del pasado.

⁹⁵ *Idem.*

Bourdieu, explica el fenómeno de des-actualización de las *representaciones* que significan a un *campo* por medio del ejemplo de Don Quijote, quién sueña con un mundo de hazañas caballerescas en un momento histórico donde los caballeros han desaparecido física y simbólicamente.⁹⁶

Representaciones musicales del Primer Congreso Nacional de Música

De las ponencias analizadas del Primer Congreso Nacional de Música de 1926, resaltan las *representaciones musicales* que *estructuran* el *campo* de la música en ese momento, cuando los *agentes* consideran que la reflexión colectiva y la elaboración de resoluciones que guíen sus *acciones* es la vía idónea para definir la nueva *estructura* del *campo*.

Es notorio cómo a partir de sus *representaciones musicales* los *agentes* señalan los problemas y síntomas —objetivos y subjetivos— del *campo* de la música y elaboran discursivamente las soluciones. Resaltan también, los *objetos en juego* que *estructuran* el *campo* de la música en México en ese momento y las distintas *posiciones* que los *agentes* elaboran frente a ellos.

Por otro lado, las ponencias son ejemplo de cómo los *agentes* resignifican y reproducen la herencia de la tradición musical local de las Bellas Artes, de la cual son producto y transmisores, y en este sentido sobresalen los temas no abordados, las discusiones no planteadas, las omisiones.

Las ponencias aquí analizadas son ejemplo de cómo las *representaciones musicales* elaboradas en la segunda mitad del siglo XIX por la *posición dominante* de la tradición musical mexicana de la Bellas Artes, crearon subjetividades expresadas como lealtades que constituyen profundamente a los *agentes* y los conducen a contradicciones que, dada la combinatoria de sus *capitales*, no pueden resolver o *superar*.

¿Cómo pueden los *agentes* romper con las *representaciones musicales* que constituyen su ser músico mexicano de la tradición musical de las Bellas Artes, herederos de una tradición local que se autolegitimó al erigirse como la única poseedora y constructora de las *expresiones musicales legítimas*? Al sentirse herederos de ésta, ¿cómo no “oír” al mundo —su vida cotidiana— como *expresión musical* del romanticismo

⁹⁶ Bourdieu, Pierre (2000). *La distinción*, Madrid: Taurus.

afrancesado de salón o de la ópera italianizante? O ¿cómo no legitimar la apropiación diferenciada de las *expresiones musicales* de la tradición popular por los compositores mexicanos para su incorporación a las formas musicales más sencillas de la tradición de las Bellas Artes?

Más aún, al sentirse herederos de la tradición musical de la Bellas Artes aspiran, desde sus profundas *representaciones musicales*, a ocupar la misma *posición dominante* de aquellos que instituyeron la tradición.

Si bien los problemas planteados por los *agentes* son expresión de las *luchas* por la auto organización y por la consolidación de la *autonomía relativa* del *campo* de la música frente a las decisiones de la dirección cultural de la clase dirigente del régimen posrevolucionario, frente a los “errores o vicios” heredados por la tradición y frente a la organización de otros espacios sociales de diversión, las *representaciones musicales* de los *agentes*, al ser una herencia de la tradición que ellos mismos *legitiman*, los determinan y limitan de tal manera que no pueden entrar en un proceso que les permita *superarlas*.

A pesar de la lealtad a la tradición, los *agentes* congresistas no pueden tampoco negar la realidad del *campo* de la música y en este sentido entablan una *lucha* frente a las *visiones de mundo* que constituyen la subjetividad de las *representaciones musicales* del *antiguo régimen* ligadas a las particularidades de un momento de la *estructura de campo* que se pensó como permanente e inamovible. Las *representaciones musicales* dominantes del *campo* de la música que son analizadas críticamente en el Primer Congreso Nacional de Música, contrastan con la realidad concreta del *campo* de la música caracterizado por la deficiente formación musical de los músicos, la incipiente profesionalización del músico, y el gusto decimonónico de los *agentes* del *campo* (músicos y público).

Por medio de la discusión y la reflexión intentan remontar o *superar* las *representaciones* heredadas y, al hacerlo, construir nuevas que permitan que la tradición musical de las Bellas Artes continúe siendo la *posición dominante* en el *campo* de la música.

Sin embargo, los *agentes* permanecen, por un lado, leales a su subjetividad que los entroniza en la *posición dominante* y, por otro, carentes del *capital específico* indispensable para emprender el proceso de *superación*, no pueden remontar la subjetividad de sus *representaciones musicales*.

Así, las *tensiones* y *contradicciones* afloran en el discurso de las ponencias presentadas por los congresistas. Para comprenderlas es necesario recordar que la realidad musical del ciclo de producción musical —la creación, reproducción, difusión, consumo y recepción de expresiones musicales— de la tradición de las Bellas Artes, localmente *legitimado* en la segunda mitad del siglo XIX, si bien construyó espacios sociales para su existencia no pretendió ni extenderlos ni consolidarlos en otros espacios sociales ya que precisamente el poder de su *posición dominante* radicaba en la apropiación monopólica tanto de los medios de producción musical como en la legitimación de las *expresiones musicales* que de su uso surgían.

Más aún, la *posición dominante* reprodujo su poder por un lado, en la construcción de un gusto *legítimo*, que *deslegitima* los otros, y paralelamente, en la alianza con la clase dirigente del *antiguo régimen* que en su práctica política construyó la *diferenciación social* y la exclusión política y cultural de los grupos sociales dominados al apropiarse del conocimiento y de los medios de producción intelectual, cultural y artística.

Las *contradicciones* y *tensiones* surgen principalmente por la caída del *antiguo régimen* y el surgimiento no sólo de un *nuevo régimen* sino de un nuevo Estado el cual, como ya se ha mencionado repetidamente, aunque es dominado por una clase con ideología y pretensiones de desarrollo capitalista también tiene compromisos con la defensa de los derechos laborales, educativos y sociales de las clases trabajadoras.

A la clase dirigente del nuevo régimen se le presenta el problema de la conducción simbólica del nuevo régimen que, en parte, se construye sobre la base de la creación y difusión de objetos artísticos.

Si la clase dirigente tiene la responsabilidad de extender el conocimiento mediante la consolidación y la creación de nuevas profesiones que contribuyan a la modernización del país, extiende esos objetivos a los ámbitos de educación y formación artística e intenta hacerlo de manera democrática integrando a las clases trabajadoras a las instituciones educativas y de difusión cultural y artística.

Pero este objetivo, de ser el verdadero objetivo de la dirección cultural del nuevo régimen, se topa con la realidad de la historia del *campo* de la música antes referida. En otras palabras, el anquilosamiento del *campo* de la música en México con respecto a la *estructura* del *campo* de la tradición cultural occidental, con sus *representaciones*

musicales ligadas a las *visiones de mundo* del *antiguo régimen* no puede apropiarse de las *visiones de mundo* del *nuevo régimen* que demandan la democratización del uso de los medios de producción musical y una nueva *legitimación*, basada en nuevas *representaciones musicales*, de las *expresiones musicales*.

En síntesis, en el Primer Congreso Nacional de Música la tradición pesa de tal manera que a pesar de la aprobación de las propuestas para la transformación del *campo* de la música, a los congresistas no les es posible convertirlas en acciones que realmente modifiquen sus *representaciones musicales*.

Mientras tanto, los centros de entretenimiento y diversión, generadores de *expresiones musicales* acompañantes del baile, la canción, la comida, la bebida o la ceremonia, se extienden por todos los espacios sociales construyéndolos por la articulación, en esos espacios sociales, de las *representaciones musicales* que afirman que el entretenimiento y la diversión es la verdadera y legítima función de las *expresiones musicales*.

Así, en los nuevos espacios sociales urbanos, la autonomía del ciclo de producción musical se supedita a las funciones sociales de las *expresiones* y *representaciones musicales* que construyen una nueva forma de *heteronomía*. Si bien en tal Congreso los músicos participantes, también las instituciones públicas y privadas, intentan la auto-organización para lograr un nuevo momento de autonomía frente a la dirección cultural de la clase dominante, frente a la tradición heredada y a las instituciones nacientes productoras de entretenimiento, en aras de la defensa de la tradición musical de las Bellas Artes, y precisamente por eso, no le es posible romper con el peso de la *legitimidad* heredada por la tradición.

El ciclo de producción musical se ha modificado, no solamente por los medios de reproducción musical (reproductibilidad técnica), por la masificación del consumo, por la emergencia de nuevas *expresiones* y *representaciones musicales*, sino porque el músico de la tradición musical de las Bellas Artes es consciente de las transformaciones del *capital específico* de la música que se integra con el conocimiento de su tradición pero que incluye otras tradiciones musicales y la necesidad de significar la vida emocional de su momento.

De ahí que sus preocupaciones por encontrar nuevos sentidos al lenguaje musical no necesariamente se reduzcan a la manifestación del concepto decimonónico musical de la

belleza. Las *luchas* en el *campo* de la música, propuestas por los *recién llegados* al *campo*, giran en torno a la legitimidad de las nuevas formas, contenidos y lenguajes musicales que son objetivados en expresiones musicales nuevas.

Los *agentes* tienen ante sí la tarea de *superar* las *expresiones musicales* que les antecedieron para así reproducir la *estructura* del *campo* de la música en el *subcampo* de la tradición de las Bellas Artes como el espacio de la creación musical individual e innovadora. Los *agentes* que niegan las *expresiones musicales* nuevas, no sólo como música *legítima* sino su mera existencia física, pretenden conservar su *posición dominante* y la legitimidad de las *expresiones musicales* que la sostienen. No logran comprender que esa *posición* niega la *estructura* del *campo* del arte y por tanto la vida autónoma del mismo.

Si bien, como teoriza Adolfo Gilly, la revolución iniciada en 1910 terminó con la oligarquía, el ejército y con los gobiernos dictatoriales y golpistas de Porfirio Díaz y Victoriano Huerta e instauró un nuevo Estado, en 1926 en el *campo* de la música las *luchas* que entablan los *agentes* no producen aún la revolución musical. En este sentido la revolución política y social de 1910 caracterizada por Gilly como interrumpida, también lo es en el ámbito de la creación musical.

Los músicos autonomistas.

En 1928 Carlos Chávez es nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, organiza la Orquesta Sinfónica de México e invita a Silvestre Revueltas a construir conjuntamente la Música Nueva mexicana y a reconstruir el ámbito de la tradición musical de las Bellas Artes.

La *posición* autonomista en el *campo* de la música es encabezada por Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, dos músicos jóvenes, con experiencia como compositores e instrumentistas en escenarios que demandan diferentes habilidades, poseedores de un *capital específico* de la música construido en la permanente actualización y sobre todo desde la *representación musical* del *campo* de la música como un espacio social en constante renovación *estructurado* a partir de la innovación y la superación de la creación musical precedente.

En 1937, casi una década después, Silvestre Revueltas relata la experiencia de esos años de la siguiente manera:

Carlos Chávez, músico de hierro —así lo llamaba yo desde aquel tiempo en que trabajamos juntos— organizó la actividad y al producción musical de México. Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con una buena energía destructora: José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo Ortega, Candelario Huízar. Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó contra la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos. Bañó, limpió, barrió el viejo Conservatorio que se desmoronaba de tradición, de polilla y de gloriosa tristeza.⁹⁷

La descripción de Revueltas es abiertamente visceral y muestra con palabras incisivas las *posiciones* antagonistas en el *campo* de la música meses después del Primer Congreso Nacional de Música. Para Silvestre Revueltas, la *posición* de los *agentes* de la tradición que se asume “tradicional”, tanto de los músicos como del público, está ya acabada, sin *juego* en el *campo*, condición que hace incluso que la interpretación de las obras artísticas de los autores más *legítimos* y *legitimados*, como las sinfonías de Beethoven, suene a música igualmente acabada.

En otras palabras, los *agentes* de la *posición* autonomista construyen nuevas *disposiciones* que incorporan no solamente a su *capital específico* sino a sus *representaciones musicales*, como la alegría de la acción de componer, ejecutar y organizar, más aún, la alegría de saberse artistas de su tiempo, que significa ser músicos conscientes de su momento histórico y de participación en la edificación de la música de su momento.

Revueltas hace énfasis en las *representaciones musicales* de los músicos “apolillados” de la tradición local *dominante*, entonces ya convertida en academicismo, por medio de las cuales recrearon sus propias deficiencias y limitaciones musicales y profesionales, mismas que en su momento fueron legitimadas y dominantes en el *campo* de la música en México y que fueron *quasi deslegitimadas* por las *posiciones dominantes* de la tradición musical de las Bellas Artes.

En la descripción de Revueltas, para los músicos autonomistas las acciones de organizar, crear y ejecutar las *expresiones musicales*, propias o de otros músicos contemporáneos, representan la alegría de construir la historia musical y su propia vida no como proyecto a futuro a nombre de la Patria o de la Nación sino como acciones de la realización de su ser musical que se disfrutaban en la acción misma.

⁹⁷ Revueltas, Rosaura (1989). *Silvestre Revueltas por el mismo*. México: Ediciones Era, p. 198.

Se fundó la Orquesta Sinfónica de México, y Stravinsky, Debussy, Honneger, Milhaud, Varèse sobresaltaron al placido sueño de los milenarios profesores cultivadores de la polilla y el del público, que se encontraba anestesiado por un Beethoven que le recetaban un año sí y otro también [...] con ejecuciones espantables pero muy del agrado del adormecido auditorio. Anestesiado y adormecido también, [...] con una lluvia de recitales de canto, de violín, de arpa, de arias, de romanzas, de óperas más viejas y vulgares que un Arco de Triunfo o un plato de lentejas que les servían a diario —solidario, solemne, vacío y vistoso como una condecoración diplomática— de todo acto de cursilería musical que sirviera para ayudar al progreso de la holgazanería romántica y la ineptitud profesional.⁹⁸

Hay que reiterar que los *agentes* que defienden la *posición autonomista* defienden no solamente la apropiación del *capital específico* del *campo* de la música, continuamente actualizado, es decir, la historia del *campo* de la música —que implica el conocimiento y la experiencia musical de la creación musical de la tradición cultural occidental y de otras tradiciones que éste ha incorporado como *legítimas*— sino de su *estructura* construida por los *objetos en juego* de la creación musical individual, innovadora y que modifica permanentemente el *capital específico* del *campo*.

La juventud siguió nuestro camino y poco a poco se fue formando una nueva generación de músicos. El Conservatorio que ahora bajo la dirección de Chávez, contemplaba despavorido nuestra llegada y se aferraba, con sus prestigios de tertulia familiar y la desesperación de último recurso, a los presupuestos de Bellas Artes.

Para los músicos autonomistas la organización de ensambles permanentes y de conciertos en los que se ejecutan las *expresiones musicales* propias y de sus contemporáneos significa la actualización permanente del *capital específico* sobre la base de la creación musical también actualizada. Significa que la creación de los músicos mexicanos objetivada en *expresiones* musicales podía establecer una relación de pares con la creación de músicos contemporáneos europeos y americanos.

Es decir, la creación musical mexicana, como sucedía en los *campos* de la pintura y de la poesía, aspiraba a la universalización. Así, en un mismo programa sinfónico se

⁹⁸ *Ibid.* p.198.

programaban, por ejemplo, expresiones musicales de Stravinsky y de Revueltas o de Rolón y de Poulanc.⁹⁹

Los músicos autonomistas y la *posición autonomista* que defienden no se puede analizar únicamente a partir de la individualidad de Carlos Chávez o de Silvestre Revueltas, sino que se tiene que comprender como la *posición* de un grupo de compositores —incluso de diferentes generaciones entre los cuales están Candelario Huízar y Manuel M. Ponce y también Salvador Contreras y Daniel Ayala— y de instrumentistas que construyen nuevos *objeto en juego* y realizan *acciones*, conjuntamente con otros músicos de América y Europa para la concreción de un nuevo momento del proceso de creación musical que es posible sobre la base de la defensa de la autonomía del *campo* de la música.

Los debates de los músicos de la tradición de la Bellas Artes continúan en los años posteriores al Primer Congreso Nacional de Música, y pueden ser analizados a partir de artículos publicados principalmente en la prensa editada en la ciudad de México y que se refieren, por un lado, a teorizaciones sobre la necesaria transformación de la *estructura* del *campo* de la música y, por otro lado, a la ponderación de las *acciones* que modifican, paulatina o abruptamente dicha *estructura* y que permitiera la creación de *expresiones musicales mexicanas* que precisamente fueran reconocidas, tanto en el interior como en el exterior del país, como “la expresión musical de lo mexicano”.

Entre 1920 y 1940 el proyecto político de las clases *dominantes* del capitalismo industrial requiere como elemento de su proyecto de dominio sobre sus respectivas sociedades, que los discursos y los objetos artísticos manifiesten y construyan el ámbito subjetivo de lo nacional en los individuos y que simultáneamente legitime su dirección política en un momento de alta tensión social por la prolongada crisis económica.

En el caso de México, a diferencia del *viejo régimen*, la clase dirigente posrevolucionaria mantiene el poder en tanto respeta el pacto de defensa de los derechos de las clases campesinas y trabajadoras dentro del desarrollo capitalista.

En este sentido, para lograr la *legitimidad* y el consenso está obligada a construir la dimensión política de ese pacto en las *visiones de mundo* y por tanto en los distintos ámbitos de la creación simbólica. Es en esta circunstancia política, las *luchas* en el *campo*

⁹⁹ Entre 1928 y 1948 la Orquesta Sinfónica de México estreno 80 obras de compositores mexicanos entre los cuales se pueden citar Hernández Moncada, Ponce, Jiménez Mabarak, Contreras, Halffter, Moncayo, Rolón, Sandi, Revueltas, Ayala entre otros.

de la música, además de recoger las *luchas* anteriores, expresan las *tensiones* y *contradicciones* políticas del régimen posrevolucionario.

Estas *luchas* requieren una cierta resolución o *superación* que permita tanto la relación entre el *campo* y la clase dirigente como la creación de *expresiones* y *representaciones musicales* para terminar con la inmovilidad y con la “ineptitud profesional”, como diría Silvestre Revueltas.

Es en esta circunstancia que, en el debate sobre las *representaciones musicales*, los *agentes* abordan por un lado la revisión e investigación de la historia de la música en México y al mismo tiempo, la resignificación de las etapas del proceso de desarrollo musical así como el análisis de sus posibilidades en el presente y hacia el futuro.

El caso de Carlos Chávez

Las *representaciones musicales* del nuevo régimen son construidas por el grupo autonomista, y difundidas tanto en revistas especializada como en artículos en los diarios nacionales.

Ejemplo de lo anterior es la revista *Música* que en 1930 el grupo autonomista publica bajo el cuidado de los siguientes editores: Jerónimo Baqueiro Foster, jefe de redacción; Carlos Chávez, director; Daniel Castañeda, director en funciones; Vicente T. Mendoza, administrador, y con la participación de José Rolón, José Pomar, Jesús Romero, David Saloma y Luis Sandi. En el editorial del primer número aparece *La Carta a la Juventud*, declaración de principios del grupo editor, que en palabras signadas por Chávez declara:

[...] cuando se reflexiona que las generaciones que han sido estériles y llegan a viejas siendo estériles, quieren engañar la opinión pública, tachando de revolución arbitraria la obra fecunda de la generación joven, y de prudente evolución la que han palpado necesaria y no han podido realizar por falta de comprensión y de vigor. La Revolución Mexicana ha colocado las bases de una nueva conciencia nacional, la civilización precortesiana y la europea, que se consideraron excluyentes durante siglos, ahora arrojan, en la presente Revolución y como saldo magnífico, el fruto de la expresión artística de la raza nueva. Las generaciones anteriores, de las que hay aún muchos supervivientes, nunca presintieron ni comprenden la fuerza nueva que brota de la Revolución. Por eso esta

generación de hoy niega a las inmediatas anteriores y va tan lejos a encontrar el eslabón perdido.¹⁰⁰

En la misma declaración de principios, una vez más Chávez hace explícitas las diferencias —musicales, culturales e ideológicas— existentes en el *campo* de la música: deja ver que el grupo tradicional aferrado a la tradición y no pudiendo realizar obra musical de importancia —que logre modificar el *capital específico* del *campo* y crear una *posición* en el *campo* de la música—, pone piedras en el camino a las iniciativas de los músicos que significados por nuevas *representaciones musicales* pretenden no solamente modificar las condiciones de la práctica musical, sino también crear, por medio de la investigación o de la objetivación de la imaginación musical, la entrada en igualdad de condiciones al *campo* de la música de la tradición occidental.

Continúa Carlos Chávez, de manera tajante, y mediante la incorporación del lenguaje tradicionalmente ordenador del espacio político, en la definición de las *posiciones* en el *campo* de la música:

Al soltar el cetro oficial, las derechas nos llaman advenedizos, pero, tardíamente, nos imitan mal. No es posible exigirles que comprendan que no somos advenedizos, porque no creemos haber llegado; nuestra vida es un constante proceso. Pera ellos la meta es el Conservatorio, y para nosotros es un medio de acción.¹⁰¹

Chávez finaliza la declaración, con dos aseveraciones que se implican mutuamente. La primera, hace una clara y explícita caracterización de la *posición* autonomista como la *posición* de la izquierda en el *campo* de la música y por tanto la única que puede mantener la relación de ese *campo* con la clase dirigente.

La segunda, subraya la acción gubernamental como indispensable para que el ciclo de creación musical de la tradición de las Bellas Artes se lleve a cabo:

La situación nueva es un hecho. La nueva conciencia ha comenzado. El arte de México será cada vez más fresco y legítimo. Podrá haber reacciones y recaídas, pero el nuevo organismo, con espíritu propio, ha nacido ya. Nosotros no dejamos ni dejaremos de ser nosotros mismos dentro o fuera de la acción del Gobierno. Nuestra cortesía oficial no impide que seamos, personalmente, los mismos. Y he aquí esta Revista que es la de la generación libre. Está abierta a todo intento constructivo.

¹⁰⁰ *Música*. Número 1. 15 de abril de 1930. p. 3.

¹⁰¹ *Ibid.* p.5

¡Pasen a la derecha, señores de las generaciones estériles! Nosotros nos quedamos a la izquierda.¹⁰²

Estas afirmaciones son también una respuesta al tema de la participación del Estado en el financiamiento del ciclo de producción musical de la tradición de la Bellas Artes que parecía ser cuestionada por la autonomía recién otorgada a la Universidad Nacional y, como resultado de ésta, por la permanencia de la Facultad de Música dentro de la estructura universitaria.

En esos momentos, al menos para Carlos Chávez y los *agentes* defensores de la *posición* autonomistas, el ciclo de producción musical de la tradición occidental sólo tiene posibilidades de cumplirse mediante la consolidación de instituciones de formación musical integradas a la *estructura* del Estado.

En este sentido, la autonomía de la Universidad Nacional que implica la libertad para auto regularse, es vista por Chávez como una acción que pretende mantener el conocimiento y la creación intelectual y artística alejados, si no es que ajenos, a la construcción de la nación y del pacto que da sustento al régimen y al Estado moderno mexicano.

Para Chávez es claro que la consolidación del Estado y del régimen se basa en la articulación de la *visiones de mundo* de la clase dirigente en todos los espacios sociales, más aún, tratándose de los espacios de creación simbólica.

Al mismo tiempo Chávez es consciente de que el ciclo de producción musical, por las características que le son inherentes, requiere precisamente del financiamiento de las instituciones del Estado para que los *agentes* puedan consolidar la libertad de creación y de innovación y, consecuentemente la autonomía del *campo* de la música.

En un artículo previo al de abril de 1930, publicado en el periódico *El Universal* en julio de 1929, Chávez reflexiona sobre la situación del *campo* de la música y del papel del Estado en el financiamiento de las instituciones de formación y de difusión musical y sus diferencias con los objetivos de la “acción universitaria”.

La iniciativa oficial es condición *sine qua non* para el desarrollo musical de un país como México. Para encauzarla debidamente, es preciso conocer las necesidades y los fines más justos que debe satisfacer esa acción musical que el Estado patrocina.

[...] La situación musical de México es muy distinta de lo que aparece a los ojos de la generalidad. Cada gente juzga de ella, bien porque hay muchas academias de piano que dan conciertos, bien porque Heifetz tuvo

¹⁰² *Ibid.* p.5.

lentos colosales, bien, el pesimista, porque no abundan los conciertos de virtuosos de fama mundial, o bien porque no hay un artista mexicano, pianista o violinista, por ejemplo, equiparable a Gieseking o Heifetz. Pero la situación es bien distinta en realidad; casi nadie sabe que hay, tan sólo en la capital de la república, alrededor de mil profesionistas (violinistas, violoncellistas, instrumentistas en general) que se encuentran sin trabajo y viven en una espantosa penuria [...]¹⁰³

Como agente poseedor de un *capital específico* legitimado en el *campo* por la tradición musical de las Bellas Artes y de un *capital político legitimado* por la clase dirigente, Chávez devela que las *expresiones musicales* cotidianamente ejecutadas en muchos de los espacios sociales del *campo* no benefician ni enriquecen la formación de los profesionales de la música ni el desarrollo musical de la nación. En sus propias palabras:

[...] hay muchas más de mil personas que tocan mal o medianamente el Preludio de “La gota de agua” de Chopin o una romanza de Tosti, carece completamente de importancia para el verdadero desarrollo musical del país, para la formación de un gusto artístico de buena calidad y de un público que se beneficie con la acción dignificadora del arte.¹⁰⁴

Chávez, desde una perspectiva histórica quiere mostrar que las clases medias y trabajadoras del país han permanecido relegadas de los objetivos de la dirección cultural de la sociedad mexicana, más aún, que la *posición autonomista*, al tener conciencia histórica, advierte que la creación musical no sucede socialmente en abstracto sino en concreto como una práctica social y que ésta, bajo el *viejo régimen*, fue una práctica reproductora de la *diferenciación social*.

Pocas personas se dan cuenta de que la totalidad de las clases sociales del país jamás ha sido favorecida por una acción musical efectiva; que la producción musical ha estado en desarmonía, con la expresión verdadera del país [...]¹⁰⁵

Para Chávez las *visiones de mundo* de la clase dirigente conjuntamente con el dominio de la *posición* tradicionalista en el *campo* de la música, han construido y reproducido las prácticas musicales diferenciadas y responsabiliza con una frase tajante — “y de todo esto el culpable ha sido el antiguo Conservatorio Nacional”—, a la institución fundada en el siglo XIX.

¹⁰³ Carlos Chávez (1997). *Escritos periodísticos. (1916-1939)*. México: El Colegio Nacional. p. 121.

¹⁰⁴ *Ibid.* p.122.

¹⁰⁵ *Ibid.* p.122

Ahora bien, el régimen posrevolucionario del Estado moderno mexicano, nacido del pacto entre la clase dominante con las clases trabajadoras, no puede mantener, si quiere cumplir ese pacto en el ámbito de lo simbólico, las *representaciones musicales* que generaban las prácticas musicales diferenciadas.

Chávez sostiene, en consecuencia, que es necesario que la clase dirigente sostenga y consolide las instituciones indispensables para que el ciclo de producción musical de la tradición musical de la Bellas Artes pueda cumplirse, pero también es necesario que en el *campo* de la música los *agentes* transformen sus *representaciones musicales* y que éstas puedan articularse en los nuevos espacios sociales construidos por las clases emergentes.

Es decir, es necesaria una relación entre la clase dirigente del régimen posrevolucionario y la *posición* autonomistas del *campo* de la música, relación en la que cada una de las partes asuma sus responsabilidades, para lograr la articulación tanto de las *expresiones* como de las *representaciones musicales* de la tradición musical de las Bellas Artes en los espacios sociales de las clase medias y de los trabajadores.

Así, Chávez señala, punto por punto, las necesidades que debe satisfacer la relación entre el *campo* de la música y el Estado para que el ciclo de producción musical suceda.

Diremos en pocas palabras que las necesidades de México son, a grandes rasgos: la consideración de la totalidad de las clases sociales del país; la producción musical en armonía con el medio; la formación de un buen profesional militante de tipo medio; el fomento de un gusto musical de calidad y por último, la formación de un público que se beneficie debidamente con la acción dignificadora del arte y haga indispensable, por consiguiente, la existencia del profesional militante.¹⁰⁶

Reitera la *posición autonomista* que defiende la subvención del Estado a las instituciones de formación y de difusión musical como única vía en México para consolidar la tradición musical de las Bellas Artes.

El órgano destinado a satisfacer esas necesidades debe tener un doble papel, instructivo y educacional; dicho órgano necesita ineludiblemente ser un órgano oficial, pues ni económica ni moralmente puede institución privada alguna darle el respaldo debido.

En Francia es el Estado el que tiene a su cargo por conducto de la Subsecretaría de Bellas Artes uno o diversos órganos destinados a satisfacer las necesidades artístico- musical del país. En Alemania otro tanto. En los Estados Unidos en don de la iniciativa privada es

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 123

poderosísima, es ésta la que respalda debidamente la vida de multitud de órganos musicales.

En México ha sido y debe seguir siendo el Estado el que sostenga y respalde moralmente nuestras instituciones musicales. El decir, la iniciativa oficial es condición sine qua non para el desarrollo musical de México.¹⁰⁷

Finalmente, argumenta en contra de las viejas *representaciones musicales* acerca de la finalidad de las escuelas de música como formadora de genios o talentos compositores o virtuosos instrumentistas, lo que se traduce en una defensa de la educación democrática e incluyente de las clases trabajadoras.

La enseñanza musical debe tener como finalidad principal, ser parte de la educación integral del individuo, en el caso del profesional músico, debe ser dirigida a la formación de un buen tipo medio; no hay ni es posible que haya escuela para genios, éstos surgen como caso único de entre una generalidad bien preparada y orientada.¹⁰⁸

Si bien la definición política de la *posición autonomista* coincide con los postulados políticos de la dirección cultural y política del régimen, está no es plenamente dominante en el *campo* de la música donde las *luchas* se entablan precisamente por el desacuerdo con las orientaciones de las *visiones de mundo* que la clase dirigente desea legitimar.

En otras palabras, la *posición autonomista* se enfrenta en el *campo* de la música con las contradicciones fundacionales del régimen posrevolucionario: organizar un Estado capitalista que proteja los derechos laborales y sociales de las clases trabajadoras y lograr que los *agentes* de los distintos ámbitos del arte participen en la creación de los objetos y representaciones artísticas que legitimen tanto al régimen como al Estado.

El problema surge cuando el régimen posrevolucionario, que se basa en un pacto con las clases trabajadoras —las cuales han sido excluidas de la creación y recepción de los objetos simbólicos de la tradición de las Bellas Artes— intenta cumplir el pacto en la dimensión simbólica mediante la generación de *expresiones y representaciones musicales* de esa tradición, las cuales, históricamente han cumplido la función de reproducir la *diferenciación social*.

El problema se puede plantear como pregunta: ¿cómo mantener la jerarquización musical *estructurante* del *campo* de la música, defendida por la *posición dominante* de la

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 123

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 124.

tradición musical de la Bellas Artes —y que participa en la construcción de la *diferenciación social*—, en un régimen que se asume revolucionario o, por lo menos, defensor de los derechos laborales y culturales de los trabajadores?

¿Cómo mantener la práctica de la tradición musical de las Bellas Artes, en un régimen que reproduce su *legitimidad* basado en un margen acotado de acción revolucionaria? ¿No debería la clase dominante del régimen posrevolucionario promover, desarrollar y consolidar principalmente el ciclo de producción musical de otras tradiciones musicales?

La propia contradicción del régimen obliga a los *agentes* del *campo* de la música a defender —a coro— la subvención de las instituciones de formación musical, lo cual significa en términos políticos la incorporación de la tradición de las Bellas Artes a la estructura del Estado. Sin embargo, para algunos *agentes* del *campo* de la música —sobre todo para los que proponen que sean las “damas distinguidas” las que organicen a la sociedad civil para el sostenimiento y reproducción de la tradición musical de las Bellas Artes— la subvención estatal es concebida como una acción generosa y dadivosa resultante de la “preocupación” o interés musical por parte de algún personaje del gobierno.

Para los *agentes* de la *posición autonomista* que son conscientes de la transformación política del Estado mexicano y del régimen posrevolucionario y defienden, desde esa conciencia histórica, una nueva *representación musical* que simultáneamente le dé un nuevo significado a la creación artística de la tradición musical de la Bellas Artes, la incorporación de las instituciones de formación y difusión musicales es un elemento indispensable en la nueva estructura del Estado.

Desde esa convicción, *luchan* por ser la *posición dominante* en el *campo* de la música y desde allí consolidar las nuevas *representaciones musicales* que faciliten la relación con la clase dirigente.

Su aspiración política se define por la *representación musical* que entiende las *expresiones musicales* de la tradición de las Bellas Artes como *expresiones artísticas* de la humanidad y, en este sentido, accesibles mediante las instituciones educativas y de difusión del Estado, única vía para que las clases medias y trabajadoras, históricamente excluidas de la creación y de la significación de las *expresiones* del “verdadero arte musical” se formen en el arte musical. El cumplimiento de la responsabilidad de acercar el conocimiento, el

arte y la cultura a las masas es un *interés* de la clase dirigente ya que en la medida de ese cumplimiento puede construir el consenso social en torno a ella y simultáneamente su *legitimidad*.

La *superación* de las *representaciones musicales* del *viejo régimen*, y del dominio tradicional en el *campo* de la música, encuentra en esta *representación musical* de la *posición autonomista* mexicana una posibilidad de concreción. Será durante el período de gobierno del presidente Lázaro Cárdenas que los *agentes* autonomistas desplegarán sus capacidades creativas tanto en el terreno musical como en el político bajo las tensiones de la circunstancia política de la gran crisis del capitalismo mundial previa a su resolución en la terrible segunda guerra mundial.

Frente a Frente¹⁰⁹

El gobierno de Lázaro Cárdenas inicia en 1934 en la circunstancia nacional de la herencia del ejercicio del poder del llamado “Maximato de Calles”¹¹⁰ y en la circunstancia internacional de la preparación de una segunda guerra de alcance mundial.

En el ámbito nacional los seis años anteriores se caracterizan en primer término, por el paulatino abandono de las reformas sociales para el mejoramiento, según los preceptos de la Constitución de 1917, de las condiciones económicas de trabajadores y campesinos con la consecuente represión a los movimientos de oposición que enarbolan demandas laborales, organizados por sindicatos o por agrupaciones comunistas.

Y en segundo término, por la corrupción y enriquecimiento de la clase dirigente, otrora revolucionaria, ahora convertida en “personero” de la burguesía comercial e industrial,¹¹¹ situación que hace que las masas trabajadoras identifiquen al gobierno y a su partido como aliados de los intereses de los burgueses e inicien un proceso de pérdida de confianza en su dirección política y económica:

La movilización del proletariado independiente se manifestó con fuerza a todo lo largo del gobierno de Calles, en forma de numerosos conflictos

¹⁰⁹ *Frente a Frente*: nombre de la publicación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) (1934-1937), derivado de la táctica política del Frente Popular de la década de los años treinta.

¹¹⁰ Entre 1929 y 1934, después del asesinato del presidente electo Álvaro Obregón el poder ejecutivo fue ejercido primero por tres presidentes. Sin embargo, los historiadores han caracterizado estos años como el *Maximato* de Calles por la influencia determinante de éste en la dirección política y económica del país.

¹¹¹ Garrido, Luis Javier (1986). *El partido de la revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1929-1945)*. México: SEP-Siglo XXI Editores.

huelguísticos [...]. Estos movimientos encontraron, invariablemente, una respuesta violenta de la central moronista y del gobierno: utilización de esquirolas, control policiaco, intervención del ejército.¹¹²

En los seis años del “maximato”, durante los cuales el poder ejecutivo queda supeditado al ejercicio del poder político de Plutarco Elías Calles, la tensión política se genera precisamente porque las clases trabajadoras encuentran cada vez más debilitada la mediación gubernamental para lograr la satisfacción de sus demandas.

El proyecto del Estado mexicano moderno surgido en el pacto social que pone fin a la Revolución, parece debilitarse. Las clases sociales se confrontan incluso violentamente y la consolidación de la institucionalización de los órganos de gobierno (en la que el partido de Estado, Partido Nacional Revolucionario (PNR), estaba contemplado como pieza clave), se lleva a cabo desligada de las reformas sociales y sin base trabajadora que legitime la conducción social de la clase dirigente.

El año de la sucesión presidencial es un escenario donde varias voces construyen un complicado contrapunto. Una voz, la de la explosiva movilización de trabajadores y campesinos, así como de los partidos de oposición, incluida la del Partido Comunista Mexicano. Otra, la de la molestia de algunos sectores del gobierno, y también dentro del PNR, por el abandono sostenido de las políticas sociales. Una más que, en busca de la consecución del proyecto que los llevo a la posición como clase dominante sostiene, dentro del mismo PNR, la decisión de apoyar a Lázaro Cárdenas como candidato a la presidencia.¹¹³

Es precisamente en el período entre 1928 y 1934, como se analizó en el apartado anterior, cuando los *agentes* del *campo* del arte, al mantener una *lucha* permanente por la defensa de la autonomía frente a la dirección política y cultural de la clase *dirigente*, definen y defienden una *posición* desde la cual los mismos *agentes* desarrollan una obra artística relevante la cual *supera y legitima*, en términos de la teoría de Bourdieu,¹¹⁴ las obras anteriormente realizadas en el *campo* nacional y, al hacerlo, *modifican* el capital *específico* del *campo* en cuestión por lo que su entrada al *campo* de la tradición de las Bellas Artes, si bien es de recién llegados, es desde una *posición* legitimada.

¹¹² Rivera Castro, José. (1983). *La historia de la clase obrera en la presidencia de Plutarco Elías Calles. (1924-1928)*. México: Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM, p.112.

¹¹³ *Ibid.* p. 221-225.

¹¹⁴ Bourdieu, Pierre, (2003). *Las reglas del arte*. Madrid: Anagrama.

En la circunstancia internacional, también de textura polifónica, los efectos de la “Gran Depresión” hacen estragos en casi todos los países capitalistas tanto desarrollados como dependientes.

Entre las soluciones políticas¹¹⁵ con las que los diferentes grupos dominantes de cada nación enfrentan tanto la crisis económica —marcada por la carestía, el hambre y el desempleo—, como las demandas de las organizaciones de trabajadores —sindicatos, grupos anarquista y partidos comunistas y socialistas— y, por último, las luchas por la transformación social y las luchas revolucionarias, aparecen las soluciones totalitarias (como el nazismo en Alemania y el fascismo italiano y español y el estalinismo).

Por otro lado, en las naciones de tradición liberal, como Francia, Inglaterra y Estados Unidos, la respuesta de la clase dominante es igualmente de represión a los movimientos de trabajadores por demandas laborales o por la transformación social revolucionaria, principalmente a los miembros de los partidos comunistas y simultáneamente, se intenta reforzar la confianza de los trabajadores en la clase dirigente mediante algunas reformas sociales y amplias campañas de ideologización.¹¹⁶

La clase dominante mundial ante las condiciones políticas y económicas del desarrollo capitalista, del crecimiento de la industria militar y del avance de la movilización social revolucionaria prepara otra guerra mundial, ya sea porque no encuentra ninguna otra vía para solucionar la crisis o porque la guerra le resulta abiertamente benéfica.¹¹⁷

En este escenario los artistas comprenden el papel histórico que *juegan* en los procesos de *legitimación* de las clases dominantes, tanto ellos mismos como los *objetos* simbólicos que crean; toda vez que adquieren conciencia de ello, emprenden movilizaciones para defender su autonomía y denunciar las soluciones totalitarias que amenazan a la humanidad, la cultura y la civilización.

¹¹⁵ Hobsbawm, Eric (2003). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica. pp. 92-147.

¹¹⁶ En los Estados Unidos de América el presidente Roosevelt promueve el llamado “New Deal”, proyecto para la reforma y la recuperación de la economía de ese país, el cual produjo miles de empleos en los trabajos de modernización de la infraestructura de los medios de comunicación y de servicios, así como de la planta productiva. En la parte ideológica y de la creación de objetos artísticos el “New Deal” también contó con un programa dentro del “Work Progress Administration” que funcionó entre 1935 y 1943. En el área de música se desarrolló el “Federal Music Project”, que auspiciaba el empleo para miles de músicos mediante la formación de bandas, coros y orquestas así como la ejecución musical de miles de conciertos.

¹¹⁷ Algunos historiadores proponen el análisis de la segunda guerra como solución a las contradicciones económicas del capitalismo mediante el desarrollo de la industria del armamento. Mandel, Ernest (1999). *Loc. cit.*

Algunos de los *agentes* de la *posición* de defensa del arte y del artista autónomo, advierten la necesidad de incorporarse a las luchas por la transformación social revolucionaria al lado de los trabajadores y participar en la construcción de otro sistema social donde el arte y los artistas *jueguen* otro papel.¹¹⁸

En el ejercicio del poder, Lázaro Cárdenas muestra la decisión de representar los intereses de las clases trabajadoras al retomar la política revolucionaria del Estado mexicano y de construir su consolidación a través de acciones gubernamentales para modernizar e integrar a la nación.¹¹⁹

La convicción política revolucionaria de Lázaro Cárdenas es la de construir un Estado moderno democrático y soberano apuntalado o sostenido por un aparato gubernamental que funja como mediador de los intereses de las clases históricamente antagónicas dando prioridad al bienestar de las masas.

La política de Cárdenas lo lleva desde un inicio por un lado, a cortar los vínculos “heredados” por Calles, e incluso a expulsarlo del país,¹²⁰ y por otro, a fortalecer al partido de Estado por medio del fortalecimiento de las organizaciones sindicales de los trabajadores.

Aunque la circunstancia histórica se caracteriza por el ascenso mundial y nacional de las organizaciones de masas y que la convicción revolucionaria de Cárdenas encuentra una base social natural y movilizadora, cuyo antecesor reciente son las masas campesinas revolucionarias, es necesario para la consolidación del Estado y del régimen controlar precisamente las organizaciones de masas.¹²¹

En los años que siguieron a la gran depresión por las condiciones de lacerante explotación en que vivían las clases trabajadoras de los países *dominantes* y *dominados*, éstas se plantearon como proyecto de clase —influidos por la tradición revolucionaria del

¹¹⁸ Ejemplo emblemático de la propuesta de papel del artista al lado de los trabajadores en la lucha por la revolución social y en contra del fascismo es la postura política de Walter Benjamin. Los artistas pertenecientes a diversas corrientes estéticas como André Gide, André Bretón, Diego Rivera, George Orwell, André Malraux e incluso Octavio Paz contribuyeron con escritos, manifiestos o actividades puntuales a la reflexión del papel del artista y a la lucha por la autonomía del arte y del artista frente a la guerra y al fascismo.

¹¹⁹ Garrido, Luis Javier. *Loc. cit.* pp-293-298.

¹²⁰ El 11 de abril de 1936 un grupo de soldados escolta al General Plutarco Elías Calles al aeropuerto de la ciudad de México, es decir, lo conducen al exilio.

¹²¹ Análisis históricos como el de Garrido, Luis Javier. *Loc. cit.*, y el de Medina Peña, Luis (1994) [*Hacia el nuevo Estado*. México: Fondo de Cultura Económica], coinciden en esta interpretación.

siglo XIX y por la revolución rusa de 1917— la revolución social, la abolición del sistema capitalista y la transformación histórica hacia una sociedad que, al eliminar la propiedad privada de los medios de producción, creara una sociedad sin clases.

Así, la gran crisis política de esos años se explica por la pérdida de legitimidad del proyecto de la clase dominante que se desmorona y por la afirmación de las clases trabajadoras que se afirman en su papel histórico de cambiar la sociedad y transformar la historia.

En este escenario, las opciones totalitarias nazi-fascistas tienen éxito en el esfuerzo de recuperar la *legitimidad* y el consenso social en tanto crean un proyecto de reformas laborales que aminora o detiene la pauperización de los trabajadores y en tanto señalan como “enemigos” de la lograda recuperación económica a los comunistas, los anarquistas, a los intelectuales y artistas autonomistas, los cuales son reprimidos, encarcelados e incluso asesinados.

La respuesta de la burocracia de la Unión Soviética, conducida por José Stalin, ante el fortalecimiento autónomo de las clases trabajadoras revolucionarias en Europa, Asia y América y ante la amenaza nazi-fascista es una táctica con dos vertientes: la primera, la política del repliegue a la defensa del “comunismo” en un solo país y la segunda, la creación del un frente popular en cada país.

El Frente Popular se plantea como táctica política en la reunión en 1935 del VII Congreso de la III Internacional Comunista¹²² en Moscú. Se pretende lograr un acuerdo

¹²² En la ponencia de Serrano seudónimo del dirigente del Partido Comunista Mexicano, Hernán Laborde, después de análisis crítico (sic) de la postura del PCM ante el cardenismo hace explícita la nueva posición del partido acorde con la propuesta del frente único. Cabe esta cita en la medida que muestra la *estructura* del *campo* del poder en México y permite ver más claramente tanto las relaciones entre ese *campo* y el del arte y las luchas dentro del *campo* de la música.

El frente único con el movimiento cardenista y con el PNR en su conjunto, supone la cooperación en actos de lucha y en los órganos del frente popular antiimperialista, no sólo con las organizaciones de lucha económica –sindicatos, ligas campesinas, etc– que dirigen los partidarios de Cárdenas, sino también con los órganos propios interiores del PNR, allí donde estos órganos controlen directamente las masas. [...] Nuestro partido debe llamar a las masas populares y a todas sus organizaciones y figuras representativas a construir el movimiento nacional de lucha contra el imperialismo, con una plataforma de reivindicaciones inmediatas y orientando esta lucha hacia la revolución nacional-libertadora que deberá restituir a México su completa independencia económica y política. El partido debe declarar también que apoyará a cualquier gobierno, incluso al gobierno actual de Cárdenas, en la medida en que realice una política concordante con la plataforma del frente popular antiimperialista. (...) Nuestro partido debe plantear audazmente la cuestión del frente popular unificado como base y fuerza impulsora del frente popular. [...] Habrá que

entre clases para impedir el ascenso del nazi-fascismo y la guerra mundial. El acuerdo entre clases soslaya las oposiciones y los antagonismos de los intereses de clase y las unifica en un acuerdo común.

De esta manera, la clase trabajadora, los campesinos, los diferentes sectores de la clase medias, y los burgueses que se asumen nacionalistas y anti imperialistas, ponen de lado sus intereses particulares y defienden al mundo conjuntamente, en un frente, de la amenaza guerrera del fascismo.

Desde el inicio de su gobierno, Cárdenas había vislumbrado la organización centralizada de las masas trabajadoras como un elemento sustancial para el fortalecimiento del Estado y para la ejecución de las acciones gubernamentales. El Partido Nacional de la Revolución no había podido concretar durante su etapa callista este objetivo que, dada la inconformidad de los trabajadores y la situación internacional, era urgente concretar.

Uno de los intelectuales orgánicos de Cárdenas, Vicente Lombardo Toledano, se encarga de concertar los acuerdos para la formación de la central obrera que reúne a la mayoría de los sindicatos del país en un solo organismo, la Confederación de Trabajadores de México, fundada en 1936 y que es impulsora de la táctica del Frente Popular.

Por otro lado, los otros intelectuales orgánicos de Cárdenas, los dirigentes del Partido Comunista, modifican a partir de la reunión en Moscú de 1935 sus ataques al gobierno, lo reconocen como defensor de los intereses de los trabajadores y se adhieren a la táctica del Frente Popular. Finalmente el PNR acepta integrarse al Frente Popular bajo la condición de que las cuestiones electorales queden fuera del pacto.

La constitución del frente correspondía en particular a una preocupación de los líderes cetemistas y cuando, un año después del nacimiento de la CTM, el CEN del PNR aprobó dicha iniciativa se dio por constituido el Frente Popular Mexicano por el PNR, la CCM, (Confederación Campesina Mexicana) la CTM y el PCM (21 de febrero de 1937). Aunque

recuperar enérgicamente todo intento de desvirtuar la táctica del frente popular y de volver a los tiempos de colaboraciones seguidista con la burguesía. El frente popular sólo será útil y el triunfo de la revolución sólo será posible si sabemos ligarnos a las amplias masas que hoy siguen el nacional-reformismo, organizarlas y defenderlas hacia la revolución a través de las luchas parciales y, a la vez, conservar la independencia orgánica y política de nuestro partido, como partido revolucionario del proletariado, y tener siempre a la vista nuestros objetivos de lucha por el triunfo completo de la revolución antiimperialista y agraria, que debe abrir la brecha hacia el poder soviético y hacia el socialismo.

(1984); *Fascismo, Democracia y Frente Popular. VII Congreso de la Internacional Comunista*. México: Cuaderno Pasado y Presente. Siglo XXI Editores.

no se le diera nunca vida formalmente, el “frente” comenzó a manifestarse en una serie de acciones comunes, en las que la participación del partido oficial fue sin duda la menos entusiasta. Unos días más tarde, durante un mitin en apoyo de la España republicana efectuado en la plaza de toros “el Toreo” de la capital, Lombardo Toledano (CTM), León García (CCM), Hernán Laborde (PCM), y Arnulfo Pérez H. (PNR) anunciaron una vez más con optimismo la integración del Frente Popular Mexicano (27 de febrero de 1936).¹²³

La solución cardenista de adopción de la táctica del Frente Popular ante la situación nacional y mundial, es coherente con la naturaleza del régimen mexicano al incorporar a la tareas de gobierno la mediación de clases así como las reformas sociales y laborales en beneficio de los trabajadores, la defensa de la soberanía y el desarrollo capitalista controlado desde el Estado.

Por otra parte, el Frente asegura no solamente el control de los trabajadores, sino también la posposición de la lucha de clases para otro momento histórico en aras de la colaboración de clases para enfrentar los peligros del fascismo. La táctica del frente, como señala Garrido, no se opone al desarrollo capitalista, siempre y cuando éste sea de carácter nacional y respete la soberanía nacional y se oponga a sus expresiones imperialistas y fascistas.

Lázaro Cárdenas encuentra el balance ideal para llevar a cabo sus convicciones revolucionarias, entendidas dentro del Estado mexicano moderno nacido de la Revolución de 1910, en el doble juego del fomento y control por parte del Estado de las organizaciones de los trabajadores y de la realización de acciones en beneficio de los mismos, las cuales ponen un freno real a las tendencias reaccionarias, contra-revolucionarias e incluso fascistas tanto de dentro como de fuera del país.

Durante el sexenio de Lázaro Cárdenas, el PCM modificó su posición de partido de oposición al régimen y de denuncia de su filiación capitalista a la posición de franco apoyo a las políticas gubernamentales e incluso a la participación en el Frente Popular. Como indica Garrido,¹²⁴ el apoyo al gobierno y al régimen le costó al PCM su debilitamiento y la pérdida de sus espacios de influencia, los sindicatos y los movimientos independientes.

¹²³ Garrido, Luis Javier. *Loc cit.* p.283.

¹²⁴ Garrido, Luis Javier. *Loc. cit.* p.259.

Más aún, José Revueltas¹²⁵ caracteriza ese desplazamiento político como la consolidación de las prácticas antidemocrática dentro del sindicalismo mexicano y el origen de la pérdida de la conciencia de clase por parte de los trabajadores mexicanos. Para él los propios comunistas del Partido Comunista Mexicano abandonan su ideología, sus espacios de lucha y sus objetivos de clase para legitimar el proyecto y las tácticas políticas de la clase dominante.

La explicación “oficial” de los comunistas sigue justificando el viaje al colaboracionismo de clase de la táctica del Frente Popular como queda asentado en la nota introductoria a la publicación facsimilar 1994 por una organización mexicana cercana a antiguos comunistas ofrece acerca de ese momento, la siguiente descripción:

En ese momento, las posiciones del gobierno mexicano dieron un giro fundamental que abrió nuevos ámbitos de acción para la izquierda, la cual se mostraba dispuesta a ello, acorde con los nuevos lineamientos establecidos por el Informe al VII Congreso de la Internacional Comunista: conformar un frente amplio, popular, dirigido a la consolidación de todos los sectores potencialmente antifascistas, incluidos los provenientes de la burguesía.¹²⁶

Estas puntualizaciones son pertinentes para reconstruir el momento y también porque delinear los elementos que lo construyen en su propia lógica y en sus diversas contradicciones, además porque es indispensable para contextualizar la relación de la clase dirigente con el ámbito de las artes entre 1934 y 1940.

Cabe señalar también que es el propio Lázaro Cárdenas quien en 1936 le otorga asilo político a León Trotsky, revolucionario ruso que se opuso en la teoría y la praxis política tanto a la burocracia de José Stalin como a la política del Frente Popular, y que es precisamente Diego Rivera quien organiza la llegada y la estancia del perseguido político.

El asilo otorgado a Trotsky por Lázaro Cárdenas y la ayuda de Rivera al revolucionario ruso, se transforman en elementos de definición de las *posiciones* de los *agentes* frente al *objeto en juego* de la versión *legítima* de la teoría y más aún, de la praxis política tanto en el ámbito de la política como en el del arte, específicamente en el *campo* de la pintura.

¹²⁵ Revueltas, José (1980). *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*. México: Editorial Era.

¹²⁶ Reyes Palma, Francisco (1994). *La LEAR y su revista de frente cultural*. Introducción a la edición facsimilar de la revista de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

La táctica del Frente Popular para enfrentar el ascenso del nazi-fascismo tiene en el ámbito de la creación artística de la tradición de la Bellas Artes una expresión política importante principalmente en Francia, España y México.¹²⁷ En ella participan intelectuales, artistas, e incluso científicos, ampliamente legitimados¹²⁸ en sus respectivos campos, en acciones propagandísticas y de denuncia y también, en elaboraciones teóricas sobre el papel del arte y del artista en la circunstancia política del ascenso del totalitarismo, sobre el arte burgués y el futuro del arte en la sociedad proletaria.

La teorización lleva a definir nuevos temas como la caracterización cultural del arte proletario y el derecho de los trabajadores —e individuos en general— al arte y a la cultura. Cabe señalar que al igual que los artistas europeos del *campo* de arte, los intelectuales y artistas mexicanos que se adhieren a la propuesta del Frente Popular son *agentes legítimos* y *legitimados* en sus respectivos campos, baste mencionar al compositor Silvestre Revueltas, figura indispensable en la historia de la creación musical del siglo.

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

En esta circunstancia nacional e internacional se integra la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que en 1934 inicia la publicación de su órgano informativo llamado *Frente a Frente*. En el primer número, la LEAR define en la *Síntesis De Los Principios Declarativos de la LEAR* su *posición* en el *campo* del arte en contra del capitalismo y al lado de las luchas revolucionarias de los trabajadores del mundo que pretenden su derrocamiento. Manifiesta que los trabajadores no solamente son explotados económicamente y sojuzgados políticamente, sino que también son culturalmente privados del conocimiento científico y de los objetos artísticos y por ello relegados a condiciones y nuevos tipos de explotación y dominio.

¹²⁷ Un recuento de la oposición de la posición autonomista o revolucionaria se puede encontrar por ejemplo en Löwy, Michael (2006). *La estrella de la mañana*. Surrealismo y marxismo. Buenos Aires: Ediciones el cielo por asalto. Garro, Elena (1992). *Memorial de España*. México: Siglo XXI Editores. Revista *Frente a Frente* México: 1934-1938.

¹²⁸ La importancia de la lucha de los artistas contra el nazi-fascismo radica también en los individuos que participaron en ellas ya que siendo herederos y defensores de la tradición occidental de las Bellas Artes y ampliamente legitimados en sus respectivos campos su palabra tiene también la carga el peso de la legitimidad. La legitimidad de estos artistas otorga legitimidad a la lucha antifascista. Algunos nombres de artistas europeos son André Gide, Romain Rolland, André Malraux y en su momento Pablo Picasso.

En México, la *posición* defendida por la LEAR es por un lado, expresión política del movimiento mundial de los trabajadores, de las organizaciones revolucionarias y de las fuerzas simplemente progresista en la batalla contra el ascenso del fascismo. Expresa también la *estructura* del *campo* artístico, o sea, un momento específico de las relaciones entre los *agentes* y sus *posiciones* y, finalmente, la relación del *campo* del arte con la clase dirigente.

Como ya se explico anteriormente, el origen y formación del Estado mexicano, las características y composición de la clase dirigente, así como de la incipiente burguesía nacional —incapaz de elaborar por si misma sus *representaciones simbólicas* de clase—, además de la ausencia de una aristocracia que hubiera construido la tradición del amor por el arte, el gusto y los espacios sociales de diferenciación cultural y artística, le imprimen a la relación entre la clase dirigentes y al *campo* del arte características muy especiales (*variables nacionales*)¹²⁹ analizables como fenómenos particulares de la historia política, cultural y artística de la nación.

En su primera publicación en noviembre de 1934, la LEAR señala al capitalismo, al fascismo y a los burgueses como enemigos de clase tanto de los trabajadores del mundo como de los intelectuales, escritores y artistas revolucionarios. Es decir, la explotación capitalista no solamente es ejercida hacia los trabajadores manuales sino también hacia los trabajadores intelectuales a través de la sumisión simbólica a los intereses del capital.

En el ámbito nacional la LEAR, reconoce como enemigos internos a los “agentes” de la burguesía, a los líderes obreros “reformistas” —Lombardo Toledano y Pérez Medina—, al PNR y al gobierno. Señala como comparsas que acompañan al cortejo de enemigos a los artistas falsamente revolucionarios: Diego Rivera, José Clemente Orozco y Carlos Chávez. En resumen, en 1934 en la lucha de *posiciones* de los *agentes* del *campo* del arte hay entonces un nuevo *objeto en juego* definido como el artista consciente de su papel histórico y por tanto anti capitalista, anti imperialista y antifascista.

Este nuevo *objeto en juego*, construido por los artistas, es *jogado* a partir de las transformaciones tanto del *capital* político y social de los *agentes* como del *capital*

¹²⁹ En la teoría del campo de Pierre Bourdieu el sociólogo francés integra como categoría analítica las variables nacionales con el propósito de hacer explícito la particularidad de los procesos históricos de cada región o nación. Bourdieu, Pierre (2000). “Algunas propiedades de los campos” en *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo. pp. 112-119.

específico del campo y modifica las expresiones y las representaciones artísticas dominantes en la tradición de las Bellas Artes.

Así, lo *legítimamente* revolucionario del artista revolucionario es, por un lado, el compromiso con la clase obrera, la lucha antifascista y en la posición más extrema, la defensa de la Revolución Rusa de la Unión Soviética. Por otro lado, la integración de nuevos elementos técnicos y formales que den cuenta del manejo del *capital específico* en la objetivación de la creación artística legítimamente revolucionaria.

La *posición* revolucionaria tradicional y dominante que había *estructurado* el *campo* del arte, aquella del artista necesariamente innovador y revolucionario que en su obra artística *superaba* las obras anteriores, es ahora nuevamente *superada* por las *representaciones artísticas* del artista revolucionario con conciencia de clase.

Las nuevas *representaciones* construyen tanto un nuevo *objeto en juego* como nuevas *posiciones* de la tradición de la Bellas Artes en el *campo* de la música, definidas por la solidaridad y el compromiso de clase del artista con los trabajadores y sus luchas. Esta posición se construye sobre la *representación estructurante* del *campo* del arte: la autonomía del artista. La *representación* del artista con conciencia de clase, además de *legitimarse* a si misma *deslegitima* lo “falsamente revolucionario” y al “falso revolucionario” de aquellos que tanto por su discurso como por su obra artística están al servicio de la clase dirigente.

Se señala como *revolucionarios ilegítimos* a los artistas y a la obra que producen ya que, artista y obra, son incapaces de construir la autonomía frente a la clase dirigente y se doblegan ante las necesidades de significación y de construcción social de consenso de la clase dirigente también caracterizada como falsamente revolucionaria.

Entonces, en noviembre de 1934 los *agentes* defensores de la *posición* “frentistas” del *campo* del arte agrupados en el LEAR, legitiman sus *visiones de mundo* por medio de la *legitimación* del artista anti capitalista y al mismo tiempo por medio de la denuncia del artista falsamente revolucionario, en una acción de *legitimación* que implica la *deslegitimación* del otro.

En la *posición* opuesta, los artistas que defienden como legítimas las *expresiones* y las *representaciones artísticas* ligadas al proyecto de Estado y precisamente por ello,

señalan y defienden además de su autonomía artística en el plano de la creación mediante el uso autónomo de técnicas, materiales, formas y contenidos.

Estos artistas, los cual apenas unos años atrás habían ocupado una *posición dominante* por haber defendido tanto en la teoría como en la praxis artística la autonomía del artista y del *campo* del arte, por haber modificado el *capital específico* de cada unos de sus respectivos *campos*, así como por haber *superado* las obras y *representaciones* anteriormente *dominantes*, son en ese noviembre de 1934, en el momento de arranque del gobierno de Cárdenas *deslegitimados* por la *posición* “frentista”.¹³⁰

La *Síntesis De Los Principios Declarativos de la LEAR* que a continuación se reproduce —exactamente como apareció en *Frente e Frente* en noviembre de 1934— sirve para mostrar las diferentes *posiciones* en el *campo* así como las *representaciones artísticas* de sus *agentes*, las cuales construyen nuevos *objetos en juego* que modifican la *estructura del campo* de la tradición de las Bellas Artes.

- 1.- La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) es una organización de Frente Único al servicio de la clase trabajadora contra el actual régimen capitalista y sus funestas consecuencias de crisis y degeneración con sus secuelas de fachismo, Imperialismo y Guerra.
- 2.- Como tal organización de frente único revolucionario. El reconocimiento de las luchas de clases y el decidido propósito de impulsar ésta, por medio de la más vigorosa y amplia campaña intelectual a favor de las grandes masas obreras y campesinas, es el solo requisito indispensable para ser miembro activo de la LEAR.
- 3.- Reunir, pues todas las fuerzas intelectuales para oponerlas a las instituciones y corrientes corruptoras de las artes y ciencias burguesas, es una de las funciones de nuestras funciones principales.
- 4.- Definir la posición de artistas y escritores reaccionarios, francamente al servicio del clero, de la clase explotadora y denunciar y desenmascarar implacablemente a los que con careta colorad pretenden penetrar, o están ya, dentro de las filas proletarias para traicionarlas, fingiendo defenderlas es las tareas mas urgentes e importantes.
- 5.- Mediante la literatura, la pintura, la música, el teatro y demás expresiones de labor intelectual, hemos de mostrar incesantemente el indefectible contenido de clase, a favor de la dominación capitalista, que entraña la llamada “cultura” que proporciona la burguesía en todos y cada cual de sus sectores: bien desde los arzobispados, desde las cátedras

¹³⁰ En el primer número de la publicación de la Liga Escritores y Artista Revolucionarios (LEAR) *Frente a Frente* se reproduce un dibujo, en el estilo de la calaveras de Posada, que muestra la inauguración del Palacio de las Bellas Artes. En el escenario principal aparecen como bufones Carlos Chávez, dirigiendo la Orquesta y, en el público, Diego Rivera en cuya calavera dice “Cuarta Internacional” organismo creado por León Trotsky en oposición a la táctica del Frente Popular.

universitarias y escuelas del gobierno, o desde sus partidos pseudo revolucionarios.

6.- La Unión Soviética, único país, donde la cultura realiza funciones integrales con finalidades provechosas a la humanidad laboriosa, es la Antorcha que señala el camino a seguir por los proletarios de los países de la tierra. En México, solamente cuando los obreros y campesinos conquisten su emancipación económica y política, la cultura estará plenamente al servicio de las fuerzas productoras, ahora oprimidas y subyugadas por una cuadrilla de zánganos hipócritas y rufianes sanguinarios. La cultura estará plenamente al servicio de las fuerzas productoras, hoy oprimidas y subyugadas por una cuadrilla de zánganos hipócritas y rufianes sanguinarios. Del lado de los trabajadores, a contribuir es su grandiosa obra de liberación, la Liga de Escritores Y artistas Revolucionarios (LEAR) pone y pondrá todo su esfuerzo.¹³¹

En México, la influencia de la situación internacional, sobre todo la de Europa, territorio inevitable de la confrontación armada, cada día más tensa por la inclusión de intelectuales y artistas en las listas de perseguidos por el nazi-fascismo, aunada a la presencia en el país de agrupaciones mexicanas activas de corte fascistoides,¹³² impulsan a la clase dirigente, y en específico al gobierno de Cárdenas, al fortalecimiento de la táctica política “frentista”.

Como se mencionó, la posición “frentista” del *campo* del arte se fortalece a partir de la reunión de la Internacional Comunista en Moscú en 1935 en donde se acuerda la formación del Frente Popular como táctica única de lucha de los comunistas y de los trabajadores manuales e intelectuales revolucionarios del mundo.

La táctica del Frente Popular, como sugiere Luis Javier Garrido,¹³³ fue impulsada por el gobierno de Cárdenas —con la participación del PNR y la CTM como instituciones del Estado— debido a la misma necesidad planteada por la Internacional Comunista: detener el avance fascista; pero además, por la necesidad de organizar a los trabajadores nacionalmente y poder así construir la base social de *legitimidad* y de consenso de la reformas sociales y laborales y de institucionalización del gobierno revolucionario.

La creciente tensión nacional e internacional y el acuerdo tomado por la Internacional en Moscú devienen en una modificación de la *posición* “frentista” de la

¹³¹ *Frente a Frente*, noviembre de 1934, p.3.

¹³² Los grupos pro fascistas en México mantienen una alianza con los grupos de derecha o simplemente con los callistas y anti cardenistas. Esta alianza es denunciada en la publicación de la LEAR. Ver también León, Samuel y Marván Ignacio (1985). *La clase obrera en la historia de México. En el cardenismo. (1934-1940)*. México: Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM.

¹³³ Garrido, Luis Javier. *Loc. Cit.*

tradición de la Bellas Artes frente a la clase dirigente en México. Los *agentes* “frentistas” pasan de la beligerancia contra el gobierno cardenista a la aceptación de su dirección política y, más aún, a la *legitimación* y a la participación en la construcción del consenso social del proyecto revolucionario del Estado mexicano.

El reconocimiento del gobierno de Cárdenas en 1936 por parte de la LEAR es explícito y publicado en las páginas de órgano informativo *Frente a Frente*.¹³⁴ Se justifica o explica por la variación de las acciones gubernamentales frente a los trabajadores del *campo* y de la ciudad, es decir, por el desplazamiento político del gobierno de Cárdenas hacia políticas revolucionarias de protección de la clase trabajadora.

La nueva caracterización del régimen de Cárdenas demanda una nueva declaración de principios, y en el mes de agosto de 1936 *Frente a Frente* publica una reiteración de la declaración de principios de noviembre de 1934 y una actualización de la caracterización política del régimen, necesaria también ante los ataques sostenidos en algunos periódicos que representan *posiciones* contrarias a la dirección política y económica del gobierno.

Una de las vertientes de ataque a la LEAR, típicamente nazi-fascista, es la afirmación de estar financiada por “los judíos” como prueba fehaciente de su carácter corrupto y malvado.

Por la Información que tenemos [consignó en alguna de sus páginas un diario de la ciudad de México], se sabe que los judíos están erogando los gastos que requiere la publicación y sostenimiento de una revista

¹³⁴ Como parte de la rectificación del análisis de los comunistas al gobierno de Cárdenas el artículo de Luis Chávez Orozco “Una interpretación marxista de Lázaro Cárdenas.” Con la siguiente introducción.

Este artículo es parte del prólogo del libro titulado “discursos y Manifiestos de Lázaro Cárdenas, próximo a publicarse por la Secretaría de Educación Pública. La LEAR, consecuentemente con su política de apoyo a los aspectos progresistas que representa el gobierno del General Lázaro Cárdenas, publica este ensayo de interpretación marxista de la gestión de dicho mandatario, considerándolo de suma importancia, ya que a su gobierno le ha tocado vivir acontecimientos de honda significación histórica que seguramente influirán en forma definitiva en la lucha de clases en México.” El autor hace un análisis de las circunstancias históricas que definen la llegada de Cárdenas a la presidencia. “La acción de Lázaro Cárdenas se nos presenta como eficaz y fecunda, porque no ha sido resultado de un capricho personal, sino efecto de las circunstancias que él ha sabido apreciar y aprovechar en todo su alcance y valor. [...] Encarnación de la conciencia colectiva, personificación palpable de los anhelos de las masas, representativo del momento histórico que vivimos, eso, y no otra cosa, es Lázaro Cárdenas.

Chávez Orozco, Luis. “Una interpretación marxista de Lázaro Cárdenas.” *Frente a Frente* julio de 1936. p. 2.

comunista llamada Frente a Frente la cual ha venido circulando en todos los sectores sociales”.¹³⁵

El supuesto financiamiento de la publicación de la LEAR por “los judíos” además de ser un argumento falaz actualiza el prejuicio construido en Europa a través de los siglos contra los judíos, mismo que el nazi-fascismo utiliza para señalarlos como a los “enemigos” más peligrosos, en alianza con los *otros* enemigos, los comunistas. Como respuesta ante los sofismas del diario *La Prensa*, el editorial de la publicación de la LEAR responde con una definición política

“Frente a Frente” es la expresión honrada del pensamiento de artistas y escritores que a su vez son producto de un momento —no de cualquier momento—, sino del preciso en que vivimos que, como decíamos, se caracteriza por las contradicciones económicas dentro de las cuales se desenvuelve el mundo entero y concretamente nuestro país.¹³⁶

Enseguida se agrega una argumentación que incluye el concepto de *superestructura* de Karl Marx y también una caracterización socio histórica del Estado y de la clase dirigente en México. Mediante el uso del concepto de *superestructura* se pretende explicar la función que juegan artistas e intelectuales en la sociedad. Es decir, se quiere caracterizar la producción del conocimiento y la creación artística en relación con la *estructura* o desarrollo de las fuerzas productivas para mostrar que existe más que una relación entre ambos ámbitos de producción una interdependencia. Sin embargo, el texto no ofrece explicación alguna acerca de cómo ocurre o cómo se expresa la relación entre el ámbito de producción de bienes (*estructura*) y el ámbito de producción simbólica (*superestructura*).

A pesar de ésta ausencia explicativa, el texto pretende mostrar que, toda vez que los intelectuales y artistas adquieren conciencia de su circunstancia histórica, son entes políticos que pueden optar por la defensa de un proyecto social. Finalmente, la caracterización del Estado mexicano y de la clase dirigente de la cual forma parte como resultado de una revolución “democrático burguesa”, sirve para justificar la participación del gobierno en la táctica internacional del Frente Popular.

“Frente a Frente” es el índice superestructural que señala la posición de las fuerzas culturales florecidas al calor progresista de una revolución democrática burguesa, que en este instante se afana por orientarse

¹³⁵ “Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR. La militancia de nuestro arte y nuestra literatura en los conflictos sociales.” en *Frente a Frente*, agosto de 1936. p. 2

¹³⁶ *Ibid.* p.2

rectamente por el sendero que conduce a la liberación total del pueblo de México y a la de todos los explotados.¹³⁷

Si bien la táctica del Frente no abandona el proyecto histórico de la “liberación total del pueblo de México y de todos los explotados” lo mantiene como eso, como un proyecto a futuro en tanto no se logre, primero, el derrocamiento del nazi-fascismo en el mundo. La afirmación de los principios políticos de la LEAR, al sumarse a la táctica del Frente Popular, participa no solamente en la construcción de la *legitimación* del Estado y de la clase dirigente en México, sino también en la postergación de la revolución social para un momento histórico más propicio.

La LEAR es posible, como ellos mismos implícitamente señalan, porque la lucha armada de 1910, al ser una revolución democrático burguesa, dio origen a un Estado cuya clase dirigente es “progresista”, y ellos, escritores y artistas, son expresión y expresan lo “progresista” de la clase dirigente al tiempo que participan en la construcción de la dirección cultural que aquella impulsa.

El campo de la música: la LEAR

Los músicos que participan en la LEAR juegan el papel de *intelectuales orgánicos* y como tales contribuyen a delinear la dirección cultural musical de la sociedad mexicana. Los debates que a continuación se presentan, tomados de la publicación *Frente a Frente*, muestran, entre otras cosas, las modificaciones del *capital específico* del campo del arte en general, así como las formas de organización de la LEAR y las acciones que promueve o en las que participa.

La LEAR al ser una organización de la *sociedad civil*, en el sentido que propone Gramsci,¹³⁸ construye una relación política con la clase dirigente y, en el México de 1937, esta organización amplia de escritores y artistas ocupa el lugar de las “damas distinguidas” que Manuel Enríquez propone en el Primer Congreso Nacional de Música de 1926 para

¹³⁷ *Ibid.* p.2

¹³⁸ Gramsci hace una diferenciación entre sociedad política -que determina tanto el proyecto dominante de dirección política de una sociedad, así como las acciones para llevarlo a cabo, y sociedad civil, las organizaciones e individuos que participan en la definición de esas políticas, sobretodo en el ámbito de la dirección cultural, pero que no ejercen el poder sobre la sociedad. Gramsci, Antonio. (1997). *Los intelectuales y el poder*. México: Editorial Juan Pablos.

llevar a cabo las tareas de consolidación del ámbito de la música de la tradición de las Bellas Artes.

Para 1937, pues, y debido a las múltiples determinaciones socio históricas hasta aquí analizadas, y a la *posición* defendida por los *agentes autonomistas* y los *agentes frentistas* (que en algunos casos son uno y el mismo), el *campo* de la música local ha modificado su *estructura* y la relación con la clase dirigente.

En el número de septiembre de 1937, aparece publicado en *Frente a Frente* la “Sección de Música”. En ella se hace una pormenorización tanto de las actividades efectuadas como de los proyectos a corto plazo organizados por la sección de música de la LEAR. En estas actividades es notoria la participación de músicos que no necesariamente apoyan la táctica del Frente Popular o que no participan directa o abiertamente en la lucha antifascista pero que son activistas de la defensa de la autonomía del *campo* de la música, de la libertad del artista y, sobre todo, defensores de la intervención política del Estado y de su clase dirigente en el diseño de la conducción cultural de la sociedad.

Los músicos de la *posición* autonomista, entre los cuales destacan Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, José Rolón y Candelario Huízar pueden relacionarse con los músicos de la *posición* frentista, Silvestre Revueltas, Luis Sandi, José Pomar o Guillermo Argote, porque entre estos dos grupos existe un acuerdo básico de defensa del principio irrenunciable: la autonomía de creación del *campo* del arte.

Las acciones de defensa de ese principio no son solamente en el plano de las *representaciones musicales*, sino plenamente en la *acciones* de la creación musical. Es decir, los exponentes principales de ambas *posiciones* las defienden a partir de la elaboración de las *representaciones musicales* del valor artístico de la “Música Nueva”, de la formación profesional del músico, del establecimiento de ensambles permanentes para la reproducción y difusión de las *expresiones musicales* de la historia de la tradición musical de las Bellas Artes desde el siglo XVIII hasta el siglo XX donde se incorporan las *expresiones* de la música nueva y de la música nueva creada por compositores mexicanos.

Ambas *posiciones* reconocen en la clase dirigente mexicana de los gobiernos de la revolución, y en especial del gobierno de Cárdenas, la convicción del papel relevante de los objetos simbólicos en la construcción de la nación así como la responsabilidad del Estado

en la institucionalización de la subvención de las artes; las divergencias en todo caso son de matiz en cuanto a sus *visiones de mundo* en cuanto al futuro de la humanidad.

Además del acuerdo de la defensa del principio *estructurante* del *campo* del arte, las *posiciones* autonomistas y frentistas tienen otros acuerdos: la necesidad de contar con un mecanismo permanente para la edición de la creatividad musical de los compositores mexicanos.

El objetivo que se persigue con esta propuesta es el de contar con un medio de difusión de la creación musical para ser reproducida tanto dentro como fuera de México. El medio impreso, la partitura, no es un fin en sí mismo, sino el medio que la tradición musical de las Bellas Artes construyó y legitimó para la transmisión, reproducción y conservación de las *expresiones musicales* en oposición a la tradición de la transmisión oral. La edición de partituras se convierte en un *objeto en juego* en el *campo* de la música por el cual se establecen *luchas* en las cuales, principalmente los compositores, intentan apoderarse de los mecanismos de decisión, es decir, de los consejo editoriales.

En el ejemplo que se cita a continuación resalta precisamente la propuesta de un comité editorial —llamado comité de selección— integrado de manera equilibrada por músicos de las *posiciones* autonomistas y frentistas *legitimados* como compositores en el *campo* local y, en el caso de Ponce y Chávez, por el *subcampo* de la tradición musical de las Bellas Artes. Los músicos que elaboran la propuesta saben que la *acción* de la edición de *expresiones musicales* está ligada a las *acciones* de reproducción y difusión y, como también se señalan en la propuesta, éstas son indispensables para la consolidación tanto del consumo como de la recepción de *expresiones musicales* de la creación de músicos mexicanos.

Resalta también que la propuesta es anunciada y legitimada por la propia LEAR y a ella se suman los músicos autonomistas:

En síntesis, la legitimación de la propuesta de ediciones de partituras de compositores mexicanos se construye en el contexto del apoyo de la LEAR a las iniciativas políticas del Frente Popular del gobierno de Cárdenas y de la resignificación del papel del artista como participante activo en la revolución social.

LA LEAR EN MÉXICO.
SECCIÓN DE MÚSICA

A más de la colaboración que prestaron elementos de esta Sección ejecutando los número musicales de la apertura oficial del nuevo local de la Liga y del Festival de Solidaridad de los Niños de México con los de España, organizado por esta Liga, esta sección acordó la edición de la edición de una revista bimensual con un contenido exclusivamente de obras musicales con datos biográficos de los autores respectivos. Es una necesidad cada día más sensible que el compositor tenga en México un conducto a través del cual pueda dar a conocer su producción. Compone generalmente para guardar sus obras en un cajón y sacarlas allá de vez en cuando en que rarísima vez se le presenta la ocasión de que un amigo tanga voluntad en ejecutarlo [...]

[...] El público casi no se da cuenta de que existen en el país, compositores de verdadero valor.

[...] Por tales razones, esta Sección pensó en la posibilidad de dar a conocer obras tanto dentro como fuera del país y la forma de hacerlo más viable que encontró fue la de editar una publicación periódica sobre una base de cooperativa, o de una sociedad civil. Los primeros pasos se han dado ya convocando, por una parte, a todos los compositores miembros y no miembros de la LEAR a que envíen obras para su publicación, por de pronto sólo aquellas de una dotación pequeña. Y para garantía del público y de la publicación misma, ha sido invitado un grupo de compositores de renombre para que formen un Comité de selección que deberá escoger las obras que mejor le parezcan para su edición. Este comité está integrado por los siguientes compositores: Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chávez, Eduardo Hernández Moncada y Guillermo Argote. La idea ha sido acogida en general con gran entusiasmo en los círculos musicales y seguros estamos que, tan pronto como haya tomado forma la iniciativa, será coronada del mayor éxito.¹³⁹

En el mismo número de septiembre de 1937 aparece un artículo firmado por Julio Bacmeister titulado “Conferencias sobre la Música”, donde al autor da a conocer que en el mes de junio de ese mismo año el Presidente Cárdenas emitió el decreto presidencial:

[...] que establece como obligatoria la enseñanza de la música en los Jardines de Niños y Escuelas Primarias, Secundarias y Normales de la Federación, Estados y Municipios tanto oficiales como particulares.¹⁴⁰

El autor relata que ante la trascendencia del decreto la LEAR decidió convocar para los últimos días de agosto y primeros de septiembre de ese mismo año a la Conferencia Nacional de Educación Musical para allí analizar temas relevantes como los objetivos generales de la educación musical, la pertinencia del control único de la educación musical, la situación actual de las Escuelas Profesionales de Música, la preparación de los maestros

¹³⁹ *Frente a Frente*, número 11, septiembre de 1937. p. 8.

¹⁴⁰ *Ibid.* p.8

de educación musical, la conveniencia o inconveniencias de tomar los cantos populares como base de la cultura musical entre otros.

En la Conferencia participan las siguientes instituciones del país:

- Conservatorio Nacional de Música,
- Escuela Superior de Música de la UNAM
- Escuela Superior Nocturna de México
- Escuela de Arte para Trabajadores número uno
- Escuela Libre de Música y Declamación
- Dirección de Educación Federal del Estado de Morelos
- Escuela de Música de Pachuca
- Escuela Normal de Música de Guadalajara, Jalisco.
- Escuela Normal de San Luis Potosí.

Y con la presencia de parte del personal docente de las Sección de Música del Departamento de Bellas Artes entre otros.

En el Presidium de la Conferencia están los profesores: Rafael Tello, José Rolón, Julio Bacmeister, Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y Luis Sandi; así como Anibal Ponce, Luis Córdova, Juan Crespo de la Serna, Ignacio Montiel y Carlos Okhuysen participando en diferentes comisiones.

Entre los resolutivos de la Conferencia se encuentran temas que conciernen en primer lugar, a la naturaleza de las habilidades musicales de los seres humanos y a su posible desarrollo en otras tantas, a través de la educación, del conocimiento y del hábito de escucha de buena música.

En segundo lugar, están los temas acerca de la propiedad de los “instrumentos de cultura”; en este punto, de manera explícita se hace la afirmación acerca de la posesión de los medios de producción musical cuyo carácter es monopólico y, al mismo tiempo se enfatiza la necesidad de “poner a las masas en su posesión”.

Un tercer lugar entre los resolutivos mencionados está en los temas que se refieren a los métodos educativos para lograr una optima educación musical lo cual incluye los tiempos de exposición de los jóvenes a las expresiones musicales de “buena calidad”.

El segundo de estos resolutivos, que se amplía más adelante en el texto, es de gran trascendencia, especialmente si se contrasta con aquellos del Primer Congreso Nacional de Música de 1926.

En efecto, el lenguaje utilizado contiene categorías como “masas” e “instrumentos” que hablan de relaciones y grupos sociales, lo cual expresa una *visión de mundo* y una perspectiva histórica que aspiran a ser de corte crítico.

Además, porque la afirmación no sólo expresa una revisión de la historia de los “instrumentos de cultura”, sino delinea un proyecto para terminar con la *diferenciación social* derivada de la posesión de dichos instrumentos y para que las masas proletarias logren construir sus propias *expresiones y representaciones musicales*.

I. La disciplina y organización de la comunidad; II. El desarrollo de las facultades naturales del individuo y la adquisición de otras nuevas; III. Poner a las masas en posesión de instrumentos de cultura y, como resolución general por otra parte, que el canto popular no es la base para una cultura musical.

Sobre la educación musical en los Jardines de niños y Escuelas Primarias, Post –Primarias y normales, se tomaron acuerdos también importantes, partiéndose del básico en el sentido que la educación musical no es posible darla exclusivamente por medio del canto coral, ya que se vio que es completamente indispensable que en los grados superior, se es posible a partir del 3er. Ciclo de la primaria, se enseñe la parte teórica de la música y el solfeo.

También se vio la necesidad de que los educandos tengan la oportunidad de oír con frecuencia música de buena calidad a través de conciertos que especialmente para ellos deberán organizarse, haciéndoles un comentario sobre los mismos.

[...] La historia de la música también será necesario se imparta, naturalmente que apegado a las condiciones de cada escuela, y siempre a través del concepto del materialismo histórico. Este concepto fue objeto de largas e interesantes discusiones en las que intervinieron principalmente los conferencistas licenciado Ernesto Enríquez, ingeniero Adalberto García Mendoza, Luis Sandi y Aníbal Ponce, este último exponiendo en una forma clara, sencilla y precisa el concepto del materialismo histórico, su razón de ser, así como una breve historia de la lucha de clases y de su origen. Nutridos aplausos de aprobación coronaron esta interesante exposición de nuestro compañero de la LEAR.

[...] La educación musical del trabajador fue un punto de fuerte debate por la importancia y trascendencia que encierra; la creación de la música proletaria. Mal interpretado el concepto en diferentes ocasiones había sobre él bastante desorientación entre los conferencistas. La explicación que dio el C. Sandi acabó por completo con ella. Entre otras, dijo que la música proletaria no había existido hasta ahora para nada, por no haber salido hasta ahora tampoco ninguna música del medio proletario. Pero que había que poner en manos del proletariado todos los medios técnicos necesarios, había que darle una consciente educación musical a fin de capacitarlo a hacer su propia música, una música que exprese sus problemas, sus luchas, sus dolores. Así fueron aprobados los puntos conclusivos que al respecto contenía la ponencia de este compañero y que incluyen una capacitación técnica que abarca hasta el estudio de la

composición, que deberá impartirse en las Escuelas de Arte para Trabajadores.¹⁴¹

El contraste con los resolutivos del Congreso de 1926 se hace presente por un lado, en el lenguaje utilizado que expresa una *visión de mundo* que incorpora categorías sociales y la perspectiva crítica que utiliza como eje explicativo de los sistemas sociales y del desarrollo histórico la posesión diferenciada de los medios de producción.

En ese sentido, se afirma que la posesión de los medios de producción cultural también han sido un elemento determinante de la diferenciación de las clases sociales. El proyecto de poner en manos de las masas los instrumentos de cultura para que sean ellas mismas las que construyan sus propias *expresiones y representaciones musicales* responde a la *visión de mundo* generada por la perspectiva crítica de la historia y también al proyecto de transformación social que comparten tanto el gobierno de Cárdenas como los *intelectuales orgánicos* integrantes de la LEAR.

En el mismo número de septiembre de 1937 aparece un artículo, sin firma, bajo el título de “MUSICA”. En él se reseñan las más importantes actividades musicales llevadas a cabo en días anteriores. Así, se destaca el Festival de Música de Cámara Panamericana “patrocinado por Elizabeth Spague Coolidge en conexión con el XII semanario anual del Comité de Relaciones Culturales para América Latina”. Este festival tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes en cinco fechas del mes de julio “bajo la dirección del dinámico y talentoso compositor mexicano Carlos Chávez”.

En la reseña encontramos un breve listado de las obras que a consideración del anónimo autor resultaron más destacadas: *Homenaje a García Lorca* de Silvestre Revueltas; *Settimino* de Villalobos; *Concerto Grosso* de Castro; *Música para teatro* de Copland; *Tres coplas* de Gianneo (“cantadas admirablemente por Lupe Medina de Ortega”); *El Venado* de Luis Sandi; *Cuarteto de Cuerdas* de Chávez; *Trio en Mi* de Piston. Además en el mismo festival el Cuarteto de Cuerda Cooligde interpretó cuarteros de Mozart, Haydn, Beethoven y Brahms.

¡Primera vez en México se celebra un festival de tal naturaleza! Torneos musicales semejantes son organizados periódicamente en Europa, ya con carácter regional, ya nacional, ya internacional y el fruto que de ellos ha resultado ha venido demostrando cada vez más conveniencia y eficacia.

¹⁴¹ “Música” en *Frente a frente*. Septiembre de 1937. Número 11. p.10.

En nuestro medio eran casi desconocidos; nunca hemos tenido una aristocracia con el más mínimo sentido constructivo que haya protegido actos culturales semejantes, ni que se haya siquiera interesado por ellos, ni nuestro gobiernos han estado en la posibilidad de fomentarlos tampoco.
142

El listado de obras aquí citado, refuerza la caracterización de la *posición* autonomista como aquella que por un lado, incorpora al *capital específico* local la historia de la música a través de la interpretación de los maestros fundadores (Mozart, Beethoven, Haydn). Al mismo tiempo, la *posición* autonomista defiende la creación, reproducción y difusión de las *expresiones musicales* de compositores vivos y legitima esas acciones en tanto *superan* la tradición de los maestros.

Es decir, en tanto pertenecen a la tradición musical de las Bellas Artes pueden *superar* las *expresiones musicales* en nuevas creaciones. Más aún, en las acciones de la *posición* autonomista hay un sentido de construcción de la *representación musical* de la “música americana” —entendida como la producida musical de todo el continente— en oposición a la *representación musical dominante* del *campo* la cual, por su *posición* de dominio, convierte en sinónimo las *expresiones musicales* de la tradición de las Bellas Artes y las *expresiones musicales* realizadas en Europa.

La interpretación de las *expresiones musicales* de compositores del continente es una *acción* de los músicos para construir tanto las *expresiones* como las *representaciones musicales legítimas* del continente y del siglo XX, *legitimidad* que se basa en la pertenencia a la tradición musical de las Bellas Artes y al mismo tiempo en su *superación* por medio de nuevas e innovadoras obras.

Edgar Varèse manifiesta la posición de defensa de la *legitimidad* de la composición nueva y americana en la creación musical de *Amérique* estrenada en Nueva York en 1924. El siglo XX es el tiempo del desarrollo y consolidación de la *legitimidad* de las *expresiones* y *representaciones musicales* del continente americano, de la tradición de las Bellas Artes con compositores innovadores como Charles Ives, Henry Cowell, Silvestre Revueltas, Alberto Ginastera, Carlos Chávez, Heitor Villalobos, Manuel M. Ponce de una primera generación. Más tarde Leo Brouwer, George Crumb, John Cage, Julian Orbón o Frank

¹⁴² “Música” en *Frente a frente*. Septiembre de 1937. Número 11. p.18.

Zappa; y de la tradición de la música afro americana con músicos como Duke Ellington, John Coltrane, Miles Davis o Bill Evans, por citar sólo algunos.

La *legitimidad* de las *expresiones y representaciones musicales* del continente americano es la serie de acciones de los músicos en la defensa de las innovaciones al *capital específico del campo*, es decir en la defensa de una *posición* que se basa en el principio *estructurante del campo* de la música; la autonomía de creación musical.

El campo de la música: la Industria Cultural

En el número de agosto de 1936 de *Frente a Frente* se publica un extenso artículo sobre la radio intitulado *El radio de México enemigo jurado de la Cultura* escrito por el compositor mexicano Luis Sandi. Como a la mayoría de los intelectuales y artistas críticos de su generación, a Sandi le preocupa el crecimiento de la difusión de la radio, principalmente porque al ser un medio que se filtra y penetra prácticamente en todos los espacios sociales de la vida cotidiana, moldea, forma y manipula la subjetividad — opiniones, creencias, gustos— de los individuos y de los grupos sociales.

El análisis de Luis Sandi parte de la caracterización de los *agentes* y las *instituciones* que al poseer los medios económicos son los dueños y administrados de la tecnología y de la programación que se transmite por la radio cotidianamente. Para Sandi éstos son unos “comerciantes” deseosos de propagar a todos lo grupos sociales sus ideas, es decir, sus *visiones de mundo* que, valga la reiteración, son expresiones de sus *intereses*

[...] Los comerciantes se encontraron un buen día con que estaban es sus manos el más poderoso medio de educación que hasta la fecha haya habido que les era dado, por primera vez en la historia llevar a los más apartados rincones del globo, su voz; que podían modelar a las masas conforme a sus deseos, prácticamente sin limitaciones.¹⁴³

En seguida Sandi argumenta que la expansión y crecimiento de la industria de la radio tiene también su origen en la depresión económica que contribuye al desmantelamiento de la vida musical del país, sobre todo en las ciudades de la provincia mexicana donde los grupos sociales ya no pueden mantener económicamente las actividades musicales. El fenómeno de decremento de actividades musicales locales aunado al de la transmisión radifónica de música desde la capital del país, constituyen una forma de

¹⁴³ Sandi, Luis. “La radio de México enemigo jurado de la Cultura” en *Frente a Frente*. Agosto de 1936. p.14.

entretenimiento barato y cómodo, y crea, como menciona Sandi, no solamente un entretenimiento de fácil acceso, sino también la transformación musical y cultural de los grupos sociales.

El radio llegó a México en un momento en que la depresión económica del país había acabado con la raquítica vida musical de provincia, y casi lo mismo había hecho con la de la capital. Ciudades como Guadalajara, Querétaro y Morelia, que se ufanaban de tener agrupaciones musicales de importancia, y que eran visitadas por todos los artistas notables que venían a México, hacía tiempo que no podían ocuparse de esas actividades. La gente se ahogaba en las ciudades muertas; los jóvenes crecían si la menor idea de que en el mundo existiera esa maravilla que es la música de altura. Vino la radio y con él la posibilidad de oír cómodamente desde la casa y, lo que es más importante sin costo alguno, la música que se ejecutaba en la capital de la República, es decir, en el foco máximo de la cultura nacional, en la indiscutible, en la infalible y soñada gran ciudad.¹⁴⁴

Es notoria la caracterización de Luis Sandi sobre la ciudad de México como el espacio social *legítimo* y *legitimado* cuya función es la de ser el centro cultural y artístico del país. En otras palabras, los *agentes* e *instituciones* del *campo* del arte, al estar en la ciudad de México, centro político de la nación desde 1521, pueden apropiarse de los *capitales, políticos, económicos educativos y culturales* —y *específicos*— de cada *campo*. Pueden, por tanto, emprender *acciones* y definir *posiciones dominantes* en torno a los *objetos en juego*, en este caso, el control monopólico del ciclo de creación musical.

La posesión del *capital específico* —*económico y tecnológico*— por parte de las radiodifusoras en México, incipiente Industria Cultural, permite que éstas consoliden rápidamente su trayectoria en el *campo* de la música y construyan y defiendan una *posición dominante* del *campo* de la música. Es por esta *posición dominante* que Sandi advierte que la Industria Cultural desarrolla *disposiciones* y acrecienta su *capitales* y esta en condiciones para *legitimar* y *deslegitimar* las *expresiones* y *representaciones musicales* del *campo* de la música

Tempranamente, Luis Sandi advierte que el crecimiento de la radio en México, el cual hacia la década de los años treinta es sostenido y en franca ampliación, se debe a la relación entre la circunstancia económica de esos años —empobrecimiento de las grupos mayoritarios y concentración de *capital económico* de manera monopólica— y el papel de

¹⁴⁴ *Ibid.* p.14.

las expresiones y representaciones musicales creadas, reproducidas y difundidas por Industria Cultural. Hallazgo que décadas después otros investigadores asienten acriticamente:

[...] tras la aparición de la XEW en 1930, proliferaron las grandes cadenas nacionales y con ellas la posibilidad de explotar más y mejor ciertos recursos del entretenimiento, como lo era y lo es la música. Ante el crecimiento de estaciones (para ese año, había ya en México 19 emisoras; 17 de ellas comerciales y el resto culturales)¹⁴⁵

Las estaciones de radio, principalmente las que cuentan con más potencia y cobertura, como la XEW, empiezan a generar *expresiones musicales* así como *representaciones musicales* que, en su articulación en los espacios sociales, generan e imponen tanto un consumo como un gusto. De esta manera, y con la *legitimidad* ya mencionada, la radio crea, difunde e impone un cierto gusto que es incorporado como certidumbre de nacionalidad en la subjetividad de los grupos sociales.

Lo que hasta entonces podían hacer (los comerciantes) conservando un cierto decoro; influir más o menos veladamente sobre los artistas, ahora podían hacerlo descaradamente. Podían a su arbitrio, redactar la propaganda más estúpida y más inmoral en torno a sus productos, podían encargar a los filibusteros de la música y a los cantores de prostíbulos la creación de un tipo de arte que sirviera sus fines de envilecimiento progresivo de las masas, para consolidar, de modo definitivo y progresivo también, su dominio sobre ellas; podían alejar del pueblo toda manifestación elevada del arte que de algún modo favoreciera sus anhelos de mejoramiento y sus ímpetus de rebeldía. Todas estas posibilidades, apenas entrevistas por los comerciantes, fueron convertidas en realidades, e imperan ahora en todo su vigor en este nuestro país, campo propicio a todos los imperialismos y a todos los destrozos.¹⁴⁶

La radio, expresión de la incipiente Industria Cultural en México, tiene los *capitales económico, tecnológico y técnico musical* para generar el ciclo de producción de *expresiones musicales* y llegar, en forma sostenida, a cada vez más ciudades y más grupos sociales. Al hacerlo, crea, reproduce y difunde las *representaciones musicales* de aquello que los grupos sociales e individuos deben reconocer objetiva y subjetivamente como “música mexicana”. Es decir, el repertorio de *expresiones musicales* que deben “oírse” como música mexicana.

¹⁴⁵ Romo, Cristina (1991). Ondas, canales y mensajes. Un perfil de la radio en México. México: ITESO. p. 17.

¹⁴⁶ Sandi, Luis. “La radio de México enemigo jurado de la Cultura” en *Frente a Frente*. Agosto de 1936.

En este sentido, la radio, que para 1936 es ya una industria cultural, *juega* en el *campo* de la música con un *capital económico, tecnológico* del cual los otros *agentes e instituciones* carecen, por lo que puede defender una *posición* en tanto creador y difusor de *expresiones y representaciones musicales mexicanas*.

El proceso de transculturación que tiene lugar en esos momentos preocupa a Sandi, ya que de manera monopólica la radio, es decir, la Industria Cultural, transmite solamente lo que ella crea y desea imponer. Para ejemplificar este proceso, Sandi analiza en el artículo de agosto de 1936 la imposición de Agustín Lara como representante de la “música mexicana”.

El radio, decíamos, ha creado un nuevo tipo de música: este ha sido el “larismo”. La Estación radiodifusora más bien organizada desde el punto de vista comercial, la X.E.W., descubrió y dio todo su apoyo a Agustín Lara, haciéndole un prestigio nacional en la más completa significación: tanto porque se extiende por todo el país, como porque no trasciende de él.¹⁴⁷

Hasta antes de la aparición de la radio, recuerda Sandi, desde por lo menos el siglo XIX, el *campo* de la música establecía la *diferenciación* y la *legitimación* musical y social de las *expresiones musicales* en dos grandes tradiciones musicales: la tradición de la Bellas Artes y la tradición popular las cuales, de vez en vez, se entremezclaban y se hacían préstamos mutuos.

En el siglo XX la Industria Cultural se apropia del significado de la *representación musical* de la tradición popular y denomina sus productos como pertenecientes a esa tradición. Sandi explica la tradición musical popular mexicana y el fenómeno de transculturización de la siguiente manera:

Empecemos por decir que Agustín Lara no es un músico popular: Es música popular la que expresa las ideas, los sentimientos, la particular manera de un pueblo, de ver el mundo. Aquí entendemos por pueblo la mayor parte y más caracterizada de un país. En México son los campesinos esta mayor parte, y de características más acusadas; por eso; antes del “larismo” era la canción ranchera, la música campesina, la que se entendía por popular.

Es, en todo caso sospechosa la denominación de MUSICO POPULAR. La música popular es hecha generalmente por el pueblo mismo, anónimamente, sobre formas tradicionales fielmente conservadas.¹⁴⁸

¹⁴⁷ *Ibid.* p.14

¹⁴⁸ *Ibid.* p.14

En un momento histórico, en donde todavía “se escucha” el impulso de la lucha armada de los campesinos revolucionarios, en donde los músicos mexicanos de la tradición musical de las Bellas Artes apenas están consolidando las instituciones educativas en donde se realice tanto la formación profesional del músico como la investigación musicológica¹⁴⁹ de la tradición popular en México —para conocerla e integrarla a la tradición de las Bellas Artes y así lograr el enriquecimiento de la creación de una nueva música mexicana—, la tradición popular sufre el proceso de transculturación impulsado por la Industria Cultural.

En este escenario, Sandi apela a la diferenciación y jerarquización de la tradición cultural occidental para aclarar quienes son los nuevos actores en el *campo* de la música.

Así no puede llamarse con justicia, músico popular ni siquiera al salido del pueblo, del verdadero pueblo campesino, sino únicamente al que está todavía fundido en él, al que no ha hecho aún de la música una especialidad, sino sólo una actividad incidental y complementaria.¹⁵⁰

A pesar de la puntualización de Sandi, la Industria Cultural ya ha creado un nuevo tipo de músico que no corresponde a ninguna de las dos grandes tradiciones que las *representaciones musicales* que la tradición de la cultura occidental había distinguido y jerarquizado a lo largo de su historia moderna. Básicamente, el nuevo tipo de músico que la Industria Cultural “diseña” es un trabajador que debe producir para vender. Así, nace también el término de “música comercial” para designar las *expresiones musicales* creadas por la Industria Cultural.

Otro tipo de músico que constantemente se confunde con el popular, es el fabricante de música comercial. Este músico vive de halagar al pueblo,

¹⁴⁹ En el Conservatorio Nacional de Música se habían establecido desde que las instancias de investigación musicológica y de publicación.

El problema de nuestra música popular, planteado con anterioridad a los hechos de la Revolución, pero hijo de ésta en espíritu, es a la fecha, uno de los tópicos fundamentales, por lo que toca a la cultura, de su aspecto creador. Ante este problema, práctico y técnico a la vez, El conservatorio Nacional de Música ha adoptado una vía de planteo y resolución irrecusables, desde el punto de vista moderno: la investigación experimental de los hechos, su recopilación y estudio y, por último, su crítica y justipreciación. Como ya es del dominio público el establecimiento de las Academias de investigación; y sus propósitos, fines y justificación se han dado a conocer en la prensa de la capital. [...].

Castañeda, Daniel. “Las academias del Conservatorio Nacional de Música” en *Música. Revista Mexicana*. Número 1, 15 de abril de 1930. pp. 6-13.

¹⁵⁰ *Ibid.* p.14.

busca sus debilidades, acecha sus gustos y procura que sus obras no contengan nada que pueda molestar a sus consumidores.¹⁵¹

Sandi continúa su artículo con un análisis de la calidad musical e interpretativa de las *expresiones musicales comerciales* que la radio difunde a partir de los parámetros que la Industria Cultural impone desde su *posición dominante* en el *campo* de la música. Luis Sandi elabora la *deslegitimación* de las *expresiones musicales* “comerciales” a partir de su *capital específico* que, como ya se ha mencionado a lo largo de este trabajo, es el conocimiento y apropiación de la historia del *campo* de la música.

En otras palabras, la Industria Cultural no pretende apropiarse del *capital específico* del *campo* de la música porque sus productos solamente requieren el conocimiento de técnicas concretas para lograr sus dos objetivos centrales: Primero, la generación de ganancias a partir de la venta de un producto musical. Segundo, la imposición de sus *expresiones y representaciones musicales* en los espacios sociales.

Dicho de otra manera, uno de los *objetos en juego* en el *campo* de la música en los años mencionados es el control monopólico de la creación musical —mediante el uso de técnicas musicales básicas—, de un objeto simbólico musical que se defina principalmente como *valor de cambio* y que a la vez, y por ello mismo, tenga un *valor simbólico*.

Las *expresiones musicales comerciales* no se explican con la *representación musical* ni de la innovación del creador individual ni tampoco de la conservación de la tradición; son un producto nuevo —como Agustín Lara, su estilo y el “larismo”— en el sentido de que nunca antes las culturas del mundo habían utilizado el material sensible de la música bajo la lógica del costo beneficio con el fin explícito de generar ganancias.

En síntesis, el fenómeno que Sandi analiza en su artículo es el de la transculturización que el monopolio de la Industria Cultural impone a los grupos sociales de la nación mediante el pobre y limitado uso de las técnicas musicales objetivado en *expresiones y representaciones musicales* de lo que ella nombra “música mexicana.”

El *capital tecnológico* de la Industria Cultural es un *objeto en juego* en el *campo* de la música que modifica el *capital específico* del *campo*. Los *agentes* de la tradición musical de las Bellas Artes, a partir de su alianza con la clase dirigente, pretenden apropiarse de él por medio de la incorporación de *expresiones musicales* de esa tradición en las estaciones

¹⁵¹ *Ibid.* p.14.

de radio cultural del Estado, única *acción* a su alcance para defender la reproducción y difusión de esas *expresiones*.

Otra forma de defensa de su *posición autonomista* es la presión política a la clase dirigente para lograr la regulación legal de la programación de la radio. Es decir, la formulación de reglamentos que acoten el poder monopólico de la Industria Cultural y que aminoren la violencia de los procesos de transculturación y de “desmusicalización” —como diría el investigador Ricardo Pérez Montfort — de los grupos culturales del país.

Es en este sentido que los análisis y denuncias elaborados por los integrantes de la LEAR y publicados en *Frente a Frente* tienen una relevancia política al señalar que la defensa de los trabajadores y del pueblo en general, es también una defensa de la cultura y del arte de la tradición occidental y de la tradición popular de la nación. Es también expresión de la *posición* en ese momento *dominante* en el *campo* y, por último, es una expresión de la relación de la *posición dominante* en el *campo* con la clase dirigente.

Hay que recordar que la clase dirigente tiene un papel de mediador entre las clases antagónicas y que en este sentido sólo puede construir y consolidar la modernización de la nación si apoya también la organización de las “centrales” burguesas para lograr su consolidación como clase.

Sumido en esta contradicción irresoluble y fundante del Estado moderno mexicano, el gobierno de Cárdenas, procura la procesos de transculturación de los trabajadores por medio de *acciones* como la implantación de la educación musical desde el Jardín de Niños hasta la educación secundaria y normal y, al mismo tiempo, procura la integración de los dueños de la radio en una sola organización que los represente y mediante la cual éstos puedan defender de mejor manera sus intereses.

Cárdenas promulgó en 1936 la *Ley de Cámaras de Comercio e Industria*, la cual, como ya se dijo, incidió en la organización de la clase empresarial, dentro de la cual se encontraban los radiodifusores, y en la articulación con sus relaciones con el Estado, pero, respecto de la radiodifusión privada, también ayudó a forjar las condiciones materiales para la organización autónoma de los propietarios de emisoras a través de la creación, en 1937, de la *Asociación Mexicana de Estaciones Radiofónicas Comerciales AMERC*, la cual se integró como una sección a la *Cámara Nacional de Comunicaciones y Transportes* y fue un

importante antecedente de la futura *Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión*, la cual se fundaría en 1942.¹⁵²

El proceso de institucionalización impulsado por Cárdenas tiene entonces dos vertientes. Por un lado, procurar la organización y consolidación de la burguesía nacional y por otro, generar las leyes y reglamentos que acoten su poder económico y social y, en el caso de la radiodifusoras, su poder para generar *visiones de mundo y representaciones musicales*.

Otro esfuerzo por acotar el poder monopólico de la Industria Cultural se encuentra en el Reglamento de la Radio del año de 1936 que tiene por objeto la preservación la riqueza cultural de las *expresiones musicales* de la tradición popular y la significación de las *representaciones musicales* que les dan sentido.

Otro artículo, [del Reglamento de las estaciones radioeléctricas comerciales, culturales y de experimentación científica y de aficionados de la Ley de Comunicaciones Eléctricas de mayo de 1926] el 46, estipulaba con claridad la obligación de los radiodifusores para que éstos se comprometieran a elevar la cultura popular mediante la inclusión de programas adecuados a este fin, así como la prohibición de transmitir música que tendiera a degenerar la cultura artística popular [...]¹⁵³

Las *luchas* por el *objeto en juego* principal del *campo* de la música, el control monopólico del ciclo de producción musical, es decir, el control monopólico de las etapas de creación, reproducción, difusión, consumo y recepción de *expresiones y representaciones musicales*, se manifiesta en el *campo* de la música en México en el momento del gobierno de Lázaro Cárdenas en las *acciones* de dos *posiciones* antagónicas.

La *estructura estructurante* de las *luchas* de los *agentes* del campo de la música en México en 1936, puede describirse de la siguiente manera. La *posición* del “frente autonomista” —integrado por *agentes* autonomistas y los *agentes* frentistas— que defiende la autonomía del arte y del artista como principio *estructurante* del *campo* de la música. La *posición heteronomista* de la Industria Cultural, cuyos *agentes* ingresan al *campo* con un *capital económico* y una pretensión igualmente económica de regirse por los principios de

¹⁵² Fernández Christlieb, Fátima (1985). *Los medios masivos de difusión en México*. México: Editorial Pablos. p. 102.

¹⁵³ Berruero, Adriana. El marco jurídico de la radio y la televisión en México. UNAM. Tesis de Maestría. p. 47.

la relación costo beneficio y del fin justifica los medios y que defiende las *visiones de mundo* del capitalismo posindustrial.

Así, la lucha por el *objeto en juego* del ciclo de producción musical expresa dos *visiones de mundo*. La *posición autonomista* elabora la posición política que la liberación simbólica de las masas trabajadoras necesariamente se construye a partir de la posesión de los medios de producción musical por parte de las masas. La *posición heteronomista* defiende la posesión monopólica de los medios de producción musical.

En 1937 esas dos posiciones están en debate, será al fin de la segunda guerra mundial el momento en que el análisis de las *posiciones* en el *campo* de la música muestre cuál de ellas ocupó el lugar *hegemónico* en la *visiones de mundo* de la burguesía triunfante.

POSLUDIO A 1940

El último número de *Frente a Frente* es publicado en enero de 1938. A partir de ese año, los acontecimientos se precipitan. En el inicio del año, se transforma el Partido Nacional Revolucionario en Partido de la Revolución Mexicana, con el apoyo del Partido Comunista bajo el argumento de que el nuevo partido representa la versión mexicana del Frente Popular. En marzo de ese año, Lázaro Cárdenas es el único gobierno que emite una protesta por la invasión de los ejércitos nazis de Hitler a Austria.

También en marzo de ese año Lázaro Cárdenas ejerce la soberanía nacional mediante el decreto de expropiación del petróleo. En Europa van cayendo las naciones, durante los siguientes años, una a una, bajo el avance militar del fascismo. La táctica del Frente Popular no logra detener la amenaza nazi-fascista y la lucha por la paz es violentada por las acciones de guerra que, paso a paso, alcanzan al norte de África, parte de Asia y luego a toda Europa.

La crisis del capitalismo se resuelve en términos de los *intereses* de los propios capitalistas, por medio de la guerra, con la carne de cañón de millones de seres humanos. La táctica del Frente Popular en contra del fascismo no logra detener el engaño de los capitalistas.

Silvestre Revueltas compone en 1938 la obra sinfónica *Sensemayá*, y muere trágicamente en 1940, año de la muerte de Walter Benjamín, en su huida de la persecución de la policía secreta de Hitler. También en 1940 en Coyoacán, a tan sólo unas cuerdas de la

casa donde siglos atrás el conquistador Hernán Cortés construye su morada y cumple los deseos colonialistas del inicio de la modernidad y del ascenso burgués: ahí, muere asesinado León Trotsky, uno de los revolucionarios que en el siglo XX intenta dirigir a los trabajadores del mundo para poner fin a la delirante expansión capitalista.

En diciembre de ese año mismo Cárdenas termina su período presidencial y es nombrado Secretario de Guerra por el ejecutivo para dirigir la participación de México en la guerra mundial en el bloque de los Aliados.

Si bien los pueblos se baten heroicamente en la defensa de sus Naciones, de sus gentes, de sus vidas y, finalmente, logran vencer militarmente al fascismo, no logran vencer al capitalismo que, con nuevo aliento, se erige en el ordenador del mundo.

En esta batalla también la música pierde. Si el capitalismo gana en las trincheras, la Industria Cultural vence también en las *representaciones musicales*. Las *expresiones musicales* se convierten en entretenimiento y diversión, en *easy listening* y luego, en el *soundtrack* de la vida cotidiana, en la música de fondo que nadie escucha mientras todos repiten las rutinas del ocio y del trabajo explotado.

CONCLUSIONES

La presente investigación constituye una reconstrucción socio-histórica del proceso de autonomización del *campo de la música* de la tradición de la cultura occidental y de su expresión regional en la nación mexicana en el período que va del inicio del siglo XIX al año de 1940 ya en el siglo XX.

A lo largo de la texto se ha mostrado la complejidad del fenómeno del ciclo de creación musical y la consecuente necesidad de una elaboración sociológica que integre al análisis, perspectivas disciplinares como la historia, la ciencia política y la estética.

El trabajo muestra también al *campo de la música* como el espacio social de creación simbólica de intersección de las *visiones de mundo hegemónicas* con las tradiciones, las múltiples teorizaciones y prácticas, las técnicas para la manipulación de los materiales sensibles, (sonido, imagen, palabra) los medios de producción artística utilizados en la objetivación de la imaginación y que da como resultado los objetos artísticos que a su vez expresan la subjetividad tanto individual como de grupos sociales.

Por otro lado, la investigación muestra que el ámbito de creación simbólica es el espacio social donde los individuos elaboran, transmiten y reproducen los significados de los objetos artísticos y los mecanismos de articulación de éstos en el mundo social. Más aún, desde la doble perspectiva del ámbito de la música como el espacio social construido y simultáneamente constructor de las *visiones de mundo*, en trabajo recalca que es allí donde los individuos, grupos e instituciones transforman y resignifican el papel de los objetos artísticos en la construcción del sentido que justifica la reproducción de la vida cotidiana

En otra palabras, la investigación afirma que el ámbito de creación musical forma parte primordial de la dimensión simbólica de la vida cotidiana ya que es precisamente el

espacio social donde los individuos crean los objetos musicales que participan en la elaboración del significado, dirección y justificación a la relación social, fuera de la cual esos mismos objetos, como cualquier otra creación humana, carecen de sentido.

En la investigación se ha planteado que los procesos de creación, reproducción, difusión, consumo y recepción de los objetos artísticos (*expresiones musicales*) creados en el *campo de la música* demanda para su comprensión y análisis, la elaboración de una reconstrucción a partir de su misma complejidad, lo cual implica, y la reiteración es ineludible, la reconstrucción de las relaciones sociales en que el ciclo de creación musical tienen lugar. Es en este sentido que a lo largo de este trabajo se planteó primero, que las relaciones sociales no “suceden” de manera aleatoria sino que están *estructuradas* a partir de una relación social fundamental que explica todas las demás y segundo, que las relaciones de dominio, que generan la reproducción de la *diferenciación social* y las *luchas* entre opuestos así como las expresiones puntuales del ejercicio del poder, constituyen la relación social fundamental.

A partir del marco teórico metodológico utilizado en la investigación, el proceso de autonomización del *campo de creación artística* se entiende, primero, como las *luchas*, teorizaciones y *acciones* que emprenden los individuos (*agentes*) que en él participan para liberar a los objetos simbólicos de su sujeción a los sentidos que las relaciones de dominio y el ejercicio de poder del grupo dominante requieren e intentan imponerles.

Así, la *lucha* por la autonomía del *campo de creación simbólica* y específicamente del *campo de la música*, se comprende como el proceso de independencia frente a las necesidades de las relaciones de dominio y del ejercicio del poder; aunque paradójicamente se fundamenta en las *visiones de mundo* de la propia burguesía que en su ascenso al poder afirman la existencia de la libertad del individuo y, por decir lo menos, de que éste, en tanto poseedor de capacidades y habilidades, realiza socialmente la libertad en la objetivación de su imaginación y creatividad.

Bajo esta perspectiva de reconstrucción socio-histórica el proceso de autonomización se entiende, en segundo lugar, en su propio movimiento, es decir, como construido y constructor de su historia, de larga duración y, simultáneamente, de su circunstancia espacio temporal.

Del análisis del proceso de autonomización del *campo de la música* durante el período estudiado, se desprende que existe una relación entre los procesos de autonomización y los de actualización de las *visiones de mundo hegemónicas* del grupo dominante de la burguesía. Esta relación se construye con base en los procesos decimonónicos de consolidación tanto de la *hegemonía* de las *visiones de mundo* de la burguesía industrial como de ampliación de las prácticas seculares del campo de la música y del desarrollo de la mercantilización de los objetos simbólicos.

La investigación reafirma que del inicio del siglo XIX hasta el año de 1940 del siglo XX, el grupo dominante integra a sus *visiones de mundo* los objetos, la historia y la *representaciones* de la tradición de las Bellas Artes, en tanto ésta —con todos los objetos artísticos que crea— funciona como elemento que le permite construir el consenso en derredor de su dirección política y cultural de la sociedad y, simultáneamente, su legitimidad en el ejercicio del poder.

De esta manera, el análisis de ese período muestra de manera puntual, —en el caso específico del campo de la música y su expresión dominante en la ciudad de México— primero, las transformaciones de la relación entre los *intereses* del grupo dominante y sus expresiones en el conjunto de *visiones de mundo* y segundo, los procesos de su objetivación —en múltiples teorizaciones, prácticas y objetos simbólicos— y de incorporación en la dirección política y cultural de la sociedad.

Los procesos de articulación y consolidación de los *intereses* y *visiones de mundo* del grupo dominante burgués se describen en tres momentos distintos por sus características específicas. En el primer momento, a lo largo del siglo XIX, tiene lugar de manera el proceso de consolidación de la dimensión simbólica de la *hegemonía* del bloque histórico del capitalismo industrial que los grupos dominantes llevan a cabo, simultáneamente y como ya se mencionó anteriormente, por medio tanto de la apropiación de la tradición de las Bellas Artes, de su historia, teorizaciones, prácticas, jerarquizaciones, objetos y *representaciones* — que había sido emblemática de las relaciones de dominio y del ejercicio del poder de la aristocracia y de sus *visiones de mundo* aún después de 1789— así

como por medio del despliegue de sus *visiones de mundo* que ellos mismos crean e imponen en el mundo social.

Por medio del movimiento de apropiación de la tradición de las Bellas Artes el grupo dominante burgués no solamente reproduce y resignifica la *diferenciación social*, sino también construye su propia legitimación como clase dirigente de la sociedad al tiempo que justifica las relaciones de dominio y se “auto-naturaliza” como un eslabón más de la larga tradición cultural y civilizatoria occidental.

Simultáneamente, la definición, y exhibición abierta, de sus *intereses* y *visiones de mundo*, conduce a la burguesía a la imposición incesante del *valor de cambio* en todos los objetos producidos socialmente. Así, el proceso de articulación de los *intereses* del grupo dominante con sus *visiones de mundo* que sucede a lo largo del siglo XIX se expresa en el ámbito de creación artística por medio de la paulatina imposición del *valor de cambio* en los objetos artísticos y específicamente en los creados en el *campo de la música*.

El segundo momento, ya en el siglo XX, de la relación entre los *intereses* y las *visiones de mundo* del grupo dominante de la nueva hegemonía, se caracteriza por el desarrollo de los medios de producción musical que permiten la *reproductibilidad técnica* de las *expresiones musicales* mediante su fijación, movilidad y ampliación para su reproducción y difusión masiva. Esta confluencia de fenómenos acelera el proceso de imposición del *valor de cambio* en las *expresiones* y *representaciones musicales*.

En este sentido, los procesos de *reproductibilidad técnica* de las *expresiones musicales* son analizados no como un mero procedimiento tecnológico que permite su reproducción y difusión en los espacios sociales, sino también como medio para su transformación en objetos simbólicos con *valor de cambio* significado que inaugura los nuevos sentidos culturales de la relación social del bloque histórico de la *hegemonía* posindustrial.

El tercer momento, constituye una proyección prospectiva derivada del mismo análisis. Inicia hacia la segunda mitad del siglo XX al triunfo de una de las *posiciones* del grupo dominante burgués que pone fin a la confrontación bélica por la versión legítima de las *visiones de mundo hegemónicas* del capitalismo posindustrial. El grupo triunfante anula tanto los anhelos revolucionarios de la clase trabajadora (derrota que significa la imposibilidad temporal de los grupos sociales dominados para imponer otros sentidos

hegemónicos), como los anhelos de dominio de los adversarios de su propia clase. Esta doble derrota de sus enemigos políticos demanda la pronta articulación de sus *intereses* en nuevas *visiones de mundo* que definan los sentidos de la nueva hegemonía.

El doble triunfo de una de las posiciones del grupo dominante da inicio a la afirmación de los nuevos sentidos hegemónicos de la etapa del capitalismo posindustrial siendo fundamental en este proceso la transformación de la dimensión simbólica y específicamente la del ámbito de creación artística que implica la resignificación más radical de la dimensión simbólica a lo largo de la historia humana.

Los procesos de *reproductibilidad técnica* del capitalismo posindustrial en el *campo de la música* crean e imponen nuevas *representaciones musicales* —expresión de las *visiones de mundo hegemónicas*— que transforman la recepción de las *expresiones musicales*, hasta entonces práctica que significaban y construían las tradiciones culturales, para ser resignificadas como objetos con *valor de cambio* y como tales, susceptibles de circular y ser consumidas en los mercados de cualquier sociedad. La imposición del *valor de cambio* en los objetos simbólicos es uno de los principales elementos de la hegemonía del capitalismo posindustrial del siglo XX y XXI.

Así, la Industria Cultural ingresa al *campo de la creación artística* como el nuevo *agente* y la nueva *institución* que expresa en la dimensión simbólica las *visiones de mundo* de la nueva hegemonía. En el *campo de la música* la Industria Cultural ocupa la *posición* dominante al ser el *agente* monopolizador del ciclo de producción de las *expresiones y representaciones musicales* legitimadas como tales a partir de su resignificación como *valor de cambio*.

La burguesía vencedora crea con la Industria Cultural su tradición propia, emblemática de las nuevas formas de las relaciones de dominio, del ejercicio del poder y de la conducción cultural de la hegemonía capitalista posindustrial del siglo XX. La burguesía posindustrial de la segunda mitad del siglo XX es capaz de imponer en el mundo entero el *valor de cambio* en el ciclo de producción de *expresiones y representaciones musicales* que se lleva cabo bajo el significado del *valor de cambio*.

Si bien las *expresiones* y las *representaciones* de la tradición musical de las Bellas Artes continúan siendo utilizadas en las relaciones de dominio y en los procesos de legitimación de la clase dirigentes y la reproducción de la *diferenciación social*, ahora participan también desde la *representación musical* como *valor de cambio* en un mercado mundial.

Uno de los efectos más visibles de la imposición del *valor de cambio* en las *expresiones* y *representaciones musicales* es la transformación cultural de la homogenización del ciclo de producción musical. Esta es posible por dos razones fundamentales, porque, como se mencionó anteriormente, es expresión de las *visiones de mundo hegemónicas* y, además, porque la base del ciclo de producción musical de la Industrial Cultural es el sistema tonal, es decir, el lenguaje musical tonal. Los procesos de homogenización significan entonces, la paulatina *tonalización* de las *expresiones* y *representaciones musicales* de las tradiciones musicales del mundo. Es en este sentido que la Industria Cultural impone también en los espacios sociales y en las relaciones entre grupos e individuos la *homogenización diferenciada*.

La transformación de la dimensión simbólica de la nueva hegemonía al término de la segunda guerra mundial puede explicarse en palabras, una vez más, del escritor Alejo Carpentier: “Terminada la lucha de los cuerpos, iniciábase la batalla de los signos”.

Las *luchas* por la *autonomía relativa* que llevan a cabo algunos artistas e intelectuales durante el segundo momento de la relación entre *intereses* y *visiones de mundo* del grupo dominante, —después de la Revolución Mexicana, la Revolución Rusa y antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial— al advertir el proceso de transformación de las *representaciones artísticas y musicales* en *valor de cambio*, tienen como objetivo no solamente denunciar la relación de estas *representaciones* con los usos políticos que los grupos dominantes pretenden imponerle a los objetos artísticos para legitimar la dirección que desean imprimirle a la sociedad, sino la transformación de la sociedad.

En este sentido, las *luchas* autonómicas de intelectuales y artistas son expresión de la oposición frente a los sentidos hegemónicos del capitalismo posindustrial del siglo XX y de las *luchas* de los trabajadores por reformas sociales o por la organización de la

revolución social y, en algunos casos, del esfuerzo por la construcción de nuevas *visiones de mundo* que pudieran convertirse en una *nueva hegemonía*.

Algunos intelectuales europeos del primer tercio del siglo XX, como Walter Benjamin y Antonio Gramsci, que asumen como propia la perspectiva crítica de pensamiento —e incluso una conducta militante y revolucionaria, advierten el papel fundamental de las objetivaciones artísticas tanto en la construcción de las *visiones de mundo* del capitalismo, en la reproducción del sentido de la vida cotidiana, así como en los procesos de legitimación del ejercicio del poder de la clase dominante. De allí que su análisis sociológico, histórico y político se centre en develar las relaciones entre el ciclo de producción artística y el ejercicio del poder de la clase dominante.

De allí que asuman la responsabilidad por un lado, de revisar los conceptos utilizados para historiar, analizar y teorizar sobre la dimensión simbólica y, específicamente, sobre la producción artística de la tradición cultural occidental. Y, por otro lado, de buscar la génesis del desarrollo de dicha tradición y, finalmente, de analizar los procesos de construcción cultural y artística en la circunstancia de las transformaciones de la sociedad industrial.

La perspectiva teórica de los autores mencionados, que parte de un profundo conocimiento de los procesos culturales de la tradición occidental, es hoy necesaria precisamente por el rigor de sus planteamientos y por la actualidad de sus análisis. Más importante aún, por su compromiso intelectual con el pensamiento autónomo y la libertad humana.

En el período que inicia en la segunda posguerra —nombrado en este trabajo como el tercer momento de la relación entre los *intereses* y las *visiones de mundo* del grupo dominante que define la nueva hegemonía—, el análisis del papel de la dimensión simbólica, y del ámbito de creación artística como su componente principal, realizado en el *campo académico e intelectual* es abordado por los *agentes e instituciones* desde diferentes *posiciones* que expresan un momento en la *estructura del campo*, de los nuevos *objetos en juego*, y de la *reconversión* de los *capitales* de los “recién llegados”.

Durante ese período las *luchas* que emprenden los *agentes* desde sus diferentes *posiciones*, son expresión tanto de las distintas elaboraciones y apropiaciones de las *visiones de mundo* de la nueva hegemonía como de la permanencia de las antiguas tradiciones que construyeron el pensamiento moderno.

Siendo la Industria Cultural la *posición dominante* en el *campo de creación artística* y especialmente en el *campo de la música*, las *luchas* que emprenden los *agentes* e *instituciones* por el control del ciclo de producción musical se plantean como *luchas* por la defensa de la autonomía frente a los procesos dominantes de heteronomización de la dimensión simbólica de las relaciones sociales.

La *estructura* del *campo intelectual* en relación al análisis de la dimensión simbólica se define a grandes rasgos, por un lado, desde la *posición* del desbordado entusiasmo causado por el desarrollo tecnológico y la masificación de sus objetos los cuales, sin duda alguna, aligeran el peso de múltiples actividades de la reproducción de la vida cotidiana. Por otro lado, se perfila desde un análisis distanciado de la afirmación positiva de los triunfadores, sin menoscabo de las ventajas de las transformaciones de las mejoras en la vida cotidiana.

En otra *posición*, desde el pensamiento crítico sustentado en la permanente *ruptura epistemológica*, en la búsqueda de las relaciones fundamentales que expliquen la concatenación de los fenómenos que construyen la dimensión simbólica de las relaciones sociales y, sobre todo, por el análisis crítico del ciclo de producción de objetos simbólicos, su papel en la construcción de la nueva hegemonía y sobre las transformaciones de la dimensión cultural y sus consecuencias en la significación de la relación social.

Desde la *posición* defensora de la autonomía del *campo intelectual* y defensora del pensamiento crítico, es que Pierre Bourdieu emprende el análisis de los procesos de autonomización del *campo de la creación simbólica* a partir de la reconstrucción socio-histórica de las relaciones sociales de larga duración en que se desarrolla y consolida.

Al igual que Walter Benjamin y Antonio Gramsci, Pierre Bourdieu busca las relaciones fundamentales que determinan la reproducción de la vida cotidiana y al mismo tiempo realiza la *ruptura epistemológica* con el pensamiento del “sentido común” y con el pensamiento tautológico.

En este sentido, Pierre Bourdieu desarrolla una compleja elaboración teórica así como múltiples nociones para explicar tanto el funcionamiento de los ámbitos de creación simbólica como la relación de éstos con el ámbito del poder.

La caracterización de Pierre Bourdieu acerca de la relación del *campo de creación artística* con el ámbito del poder —que sigue la teorización planteada por Antonio Gramsci— representa el esfuerzo intelectual de la búsqueda y elaboración teórica acerca de la relación fundamental que determina la compleja red de relaciones en las sociedades.

En esta línea de pensamiento es que Bourdieu puntualiza la relaciones de dominio como la relación fundamental y que éstas tiene múltiples expresiones en todos los espacios sociales y, notoriamente, en el *campo de la creación simbólica* por medio no sólo de las *luchas* que emprenden los *agentes* desde sus diferentes *posiciones* sino también por la diversidad de objetos simbólicos que producen.

La elaboración teórica de Bourdieu, nombrada por él mismo *teoría del campo* sintetiza en primer lugar, su apropiación de la tradición del pensamiento crítico.

En segundo lugar, y derivado del anterior, su perspectiva acerca de cómo hacer el trabajo de análisis sociológico, es decir, constituye una concepción disciplinar sobre la sociología.

En tercer término, es una teorización socio-histórica del funcionamiento y estructura del *campo de creación simbólica* de sus *luchas* y de sus procesos de autonomización, precisamente frente a las relaciones de dominio y del ejercicio del poder por parte de los grupos dominantes.

La *teoría del campo* de Pierre Bourdieu es, en tanto herramienta de análisis sociológico, ampliamente explicativa para la reconstrucción del espacio social donde los individuos desarrollan el ciclo de producción cultural así como para las relaciones que lo *estructuran* internamente. Frente al poder dominante, es útil al analizar cualquier campo de creación simbólica de cualquier sociedad en donde la relación esencial sea la de dominio.

La *teoría del campo*, al reconocer a ésta relación esencial como fundamental en la organización social, es también susceptible de ser utilizada en la reconstrucción y análisis socio-histórico del resto de las relaciones entre los *campos del poder* y de *creación simbólica*. Así, la *teoría del campo* muestra que su pertinencia, actualidad y utilidad no se

deriva de una universalización forzada —o debido a su “heráldica” sociológica—, sino a la moderna universalización de las relaciones de dominio.

Las nociones de la *teoría del campo*, al posibilitar la construcción del ámbito de creación simbólica como espacio social —de los *agentes e instituciones*, de las *acciones y luchas* que llevan a cabo, de sus *contradicciones y tensiones*— le devuelven la complejidad socio-histórica que le es inherente y permite el análisis de sus características y expresiones nacionales.

La elaboración teórica de Pierre Bourdieu le devuelve a los individuos y a las actividades que realizan en los ámbitos de especialización que construyen la dimensión simbólica de la relación social la caracterización de espacio social perdida en las elaboraciones tanto de la tradición decimonónica de la estética y de la historia del arte como del triunfalismo académico de la posguerra.

Al mismo tiempo, le restituye a ese espacio social su carácter contradictorio, definido por las *contradicciones y tensiones* resultantes de los diversos *intereses* de los *agentes* y de sus *luchas* por imponer las versiones legítimas de los objetos *estructurantes* de dicho espacio.

A lo largo de esta investigación se ha mostrado cómo la *teoría del campo* de Pierre Bourdieu puede establecer un diálogo con otras elaboraciones teóricas del pensamiento crítico y, de igual manera, cómo puede ser utilizada para develar las características particulares —a partir de la inclusión de las *variables nacionales*— de las diversas historias de las tradiciones que construyen las culturas nacionales o locales.

El análisis de los procesos socio-históricos del *campo de la música* en México desde la perspectiva del pensamiento crítico, utilizada en la presente investigación, se fundamenta en la necesidad de iniciar la *ruptura epistemológica* con las afirmaciones de la historiografía de la música mexicana, *ruptura* que de pie a la reconstrucción de los fenómenos desde su misma complejidad que muestre al mismo tiempo su dimensión histórica.

La *ruptura* con las nociones y explicaciones de la escasa historiografía de la música en México se basó, generalmente, en el uso reiterado de casi las mismas nociones y teorizaciones de las *representaciones musicales* que elaboró la *posición dominante* en el *campo de la música* en México durante la segunda mitad del siglo XIX —que a su vez

construyó la versión legítima de la tradición musical de las Bellas Artes en México—. Así, la *representación musical* en México se vuelve una suerte de ejercicio mimético o de “naturalización” de los procesos históricos (cabe recordar que ya en el Primer Congreso Nacional de Música de 1926 se había presentado una propuesta de actualización del concepto mismo de historia, y se había enfatizado la necesidad de adecuar la historia de la música a las nuevas aportaciones de los historiadores).

La perspectiva crítica utilizada en la esta investigación pretende integrar en la reconstrucción socio-histórica del *campo de la música* en México las relaciones sociales fundamentales que lo han determinado. De esta manera se analizan las relaciones de dominio, el ejercicio del poder y la dirección que la clase dirigente impone a todos los grupos sociales y sus imbricaciones en los procesos primero, de imposición cultural, en la etapa colonial, y después, en los procesos de autonomización del campo de la música en el México del XIX y durante el período entre 1920 y 1940 en el siglo XX.

Así, las relaciones entre los *campos del poder* y de la *música* se plantean sobre la base de las expresiones nacionales de la relación fundamental —relaciones de dominio y el ejercicio del poder del grupo dominante— en circunstancias espacio temporales específicas de la historia de México y cuya expresión primordial es la *diferenciación social*.

El análisis del proceso socio-histórico de esta investigación muestra que los procesos de construcción de la tradición cultural y musical en México están determinados en primer lugar, por la violencia inicial de la imposición colonial en los pueblos originarios.

En segundo lugar, y como consecuencia de la colonización, por los procesos de transculturación que alcanzan a todos los grupos sociales, incluidos los grupos dominantes. En tercer término, por la *posición dominada* que ocupa la tradición cultura española a partir de la derrota de la “Armada Invencible” en el *campo de la tradición cultural occidental* dentro y fuera de España. En último término, por los procesos de elaboración y apropiación de los *capitales culturales* y del *capital específico* del *campo de la música* desde una *posición dominada* que llevan a cabo los grupos dominantes en el México del siglo XIX y del primer cuarto del siglo XX y que juegan un papel determinante en la dirección política y cultural de los grupos dominantes.

La reconstrucción del *campo de la música* en México desde la perspectiva crítica de la *teoría del campo* elaborada por Pierre Bourdieu permite ver y analizar la doble condición de los grupos dominantes en México, ya sea en el *campo del poder* o en el *campo de la música*. Esta doble condición es la de ocupar en el interior de la nación y frente a los otros grupos sociales dominados, una *posición dominante*. Y al mismo tiempo, ocupar una *posición dominada* frente a los grupos dominantes de la tradición cultural y musical occidental.

La elaboración sobre la doble *posición dominante/dominada* de el grupo dominante en los *campos del poder y de la música* a lo largo de la historia en México también permite analizar las *luchas* dentro de ellos en determinado momento de las circunstancias espacio temporales de las relaciones sociales, cuando el grupo dominante y los grupos dominados pueden re-elaborar y re-significar los *capitales culturales* occidentales y construir en sus *campos* respectivos *posiciones dominantes*.

Ejemplo de esos momentos son, en el *campo del poder* las elaboraciones de la clase dirigente liberal en el siglo XIX frente a la estrategia de restauración que se concreta en la invasión francesa al territorio mexicano y en el siglo XX las elaboraciones y apropiaciones de la clase dirigente en el período presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940) frente a las *luchas* por la versión legítima del ejercicio del poder que se resuelven en la segunda guerra mundial.

En ambos casos, la clase dirigente re-elabora y re-significa los *capitales culturales y políticos* de la tradición occidental y construye una versión que pone en *juego* dentro de los mencionados *campos* como *posición dominante*. Cabe mencionar, en ambos casos, la movilización y el apoyo de los otros grupos sociales es fundamental para la consolidación de esa *posición* de la clase dirigente mexicana. La puesta en *juego* de los *capitales culturales y políticos* de la tradición cultural occidental que lleva a cabo la clase dirigente en dos momentos de la historia mexicana, les permite construir el consenso y la legitimidad de la dirección política y cultural que imponen a la sociedad.

El consenso y la legitimidad que les otorgan los otros grupos —los grupos dominados— es la condición que les permite realizar las acciones y emprender los embates

por la consolidación y la defensa de su *posición dominante*, mientras las circunstancias internacionales lo permiten.

La reconstrucción socio-histórica desde la perspectiva del pensamiento crítico de esta investigación parte de varias consideraciones que pretenden devolverle al fenómeno de producción del ciclo de la música las características que le son propias.

La primera consideración sostiene que los individuos entablan relaciones para la reproducción de la vida cotidiana y que, determinados por esas mismas relaciones, crean objetos simbólicos o artísticos cuya función primordial es la de significarlas dándoles justificación, lógica y sentido.

Derivado de lo anterior se sostiene también que las relaciones sociales se reproducen en la dimensión espacio temporal de larga duración y también en la circunstancia de su propia construcción. La segunda consideración, base fundamental de este trabajo, sostiene que las relaciones sociales al estar definidas por el ejercicio del poder producen y reproducen la *diferenciación social*. La tercera consideración, ligada a las dos anteriores, contempla que los objetos artísticos o simbólicos son, primero, objetos históricos y, segundo, que juegan un papel en la producción y reproducción de la *diferenciación social*, es decir, en el ejercicio del poder.

Las *expresiones musicales* —organización del material sonoro— y las *representaciones musicales* que las articulan en espacios sociales como creencias, imaginarios, teorizaron y prácticas, son expresiones de la dimensión simbólica de las relaciones sociales. En la presente investigación también se ha mostrado que el ciclo de producción musical —*expresiones y representaciones musicales*— se lleva a cabo en circunstancias determinadas no solamente por procesos de *larga duración* y por circunstancias del presente, sino también por el ejercicio del poder que como ya se ha mencionado reiteradamente produce la *diferenciación social* y la *diferenciación cultural*.

En la segunda mitad del siglo XIX mexicano, la *posición dominante* del campo de *la música* construye precariamente la tradición musical de las Bellas Artes por un lado, a través de la creación de instituciones de formación musical, de difusión y de construcción

del gusto y por otro lado, a través del establecimiento de la relación con el desarrollo del mercado.

La *posición dominante/dominada* establece la tradición, que se institucionaliza como tal, desde una sesgada y tardía apropiación e incorporación del *capital específico* del *campo de la música* para el desarrollo del *subcampo de la producción* y del *subcampo del consumo y la recepción*. En el proceso de construcción de la tradición musical de la Bellas Artes del *campo de la música*, las *representaciones musicales* son también construidas por los *agentes* a partir de procesos de apropiación, elaboración y resignificación del *capital específico* del *campo de la música* y *juegan* un papel primordial ya que son ellas las que lo justifican y significan.

Estos procesos, no se insiste demasiado en ello, lo llevan a cabo los *agentes* a partir de una combinación de sus *capitales*, *trayectoria*, *disposiciones* y *acciones* y también a partir de elaboraciones de las *visiones de mundo*.

Las *representaciones musicales* de la *posición dominante* constituyen una doble expresión de la relación social; por un lado expresan las *luchas* dentro del *campo de la música* por la apropiación y subsecuentes elaboraciones del *capital específico*. Al mismo tiempo, expresan la apropiación y elaboraciones de las *visiones de mundo* que el grupo dominante ha impuesto en el mundo social.

Su relación con la clase dirigente es cercana ya que desde la *posición dominante* los *agentes* comparten las *visiones de mundo dominantes* y en ese sentido participan en la elaboración de la dirección cultural de la sociedad mexicana. Las *representaciones musicales* elaboradas desde la *posición dominante* legitiman la tradición que ellas mismas construyen.

Es decir, la *posición dominante legitima* la *representación* del “verdadero arte musical” al conjunto de creencias, imaginarios, teorizaciones y prácticas que ella misma crea, reproduce, difunde y consume y que al hacerlo, *deslegitima* la diversidad de *expresiones* y *representaciones musicales* de otros grupo sociales. La *posición dominante* reproduce la *diferenciación social y cultural* al tiempo que *legitima* y *deslegitima* las otras *expresiones* y *representaciones musicales* del espacio social.

El peso de la tradición musical de la Bellas Artes en el *campo de la música* en México, construida por los *agentes* agrupados en la *posición dominante*, se sostiene como tal durante el último cuarto del siglo XIX y el primer decenio del siglo XX por la relación que ésta mantiene con la clase dirigente.

Al término del *viejo régimen* la *posición dominante* de la tradición se despierta en un mundo organizado por una nueva clase dirigente que en respuesta a sus propios *intereses*, y obligada por las fuerzas revolucionarias, ha establecido nuevas relaciones sociales. En la nueva circunstancia socio-histórica, los *agentes* de esa *posición* entablan *luchas* —mediante teorizaciones y acciones— por el mantenimiento del control de la versión *legítima* de las *expresiones y representaciones musicales*.

En el *nuevo régimen*, la clase dirigente del período posrevolucionario intuye, al mismo tiempo que escucha el consejo de intelectuales y artistas, que, aún siendo incipiente la tradición de creación artística de las Bellas Artes en el territorio nacional, ha consolidado ciertos procesos de autonomización y que en este sentido los objetos artísticos *juegan* como elementos indispensables de expresión política y para construir el consenso y la legitimidad en torno a la dirección política de la nación mexicana.

En el punto en el que confluyen los *intereses y visiones de mundo* de la clase dirigente del *nuevo régimen* con las *luchas* de los *agentes e instituciones* del *campo de la música* es que se define la *estructura7estructurante* del propio *campo*, su proceso de autonomización y por tanto de creación de *expresiones y representaciones musicales*.

Las *luchas* por la autonomización del *campo de la música* en México construyen el propio *campo* y consolidan la institucionalización de la tradición musical de la Bellas Artes en el país defendida por los *agentes* de la *posición dominante* a partir, como ya se indicó anteriormente, de procesos singulares de apropiación, elaboración e incorporación del *capital específico* del *campo de la música*. En la nueva circunstancia social entre los años de 1920 a 1940 la *lucha* por la versión legítima de las *expresiones y representaciones musicales* y por la autonomía del campo se plantea desde dos posiciones diferentes.

Una primera *posición* definida por los *agentes* de “nuevo ingreso” —cuyo *capital específico* está integrado tanto por el conocimiento de la historia del *campo*, por la experiencia de la práctica del oficio en distintos escenarios, así como por la apropiación de

las *expresiones y representaciones musicales* de su contemporaneidad– que defiende la permanente innovación y actualización de la práctica del oficio, la apertura del ciclo de producción musical a las *expresiones y representaciones musicales* a la heredera de la tradición musical de la Bellas Artes: la “música nueva”.

La *posición* de “nuevo ingreso” reconoce el carácter político de sus *acciones* y teorizaciones en el *campo de la música* y también su adhesión a la dirección cultural de la clase política del *nuevo régimen*.

Una segunda *posición*, defensora de la tradición instaurada en el siglo XIX por la Sociedad Filarmónica Mexicana que niega las transformaciones musicales de la contemporaneidad y acepta, desde una interpretación conservadora, los cambios políticos y sociales así como el camino impuesto a la sociedad por la clase dirigente. Esta *posición*, alejada de los diversos procesos artísticos que ocurren en el *campo de la música* –el serialismo, el primitivismo, la música nueva, el neo clasismo y las expresiones musicales de diferentes tradiciones musicales– es una *posición dominada* y en plena retirada. Sin embargo, al ser la defensora de la tradición es en México, posee el *capital simbólico* para todavía *jugar* por el control de la versión legítima de las *expresiones y representaciones musicales*.

Una tercera *posición*, crecientemente visible por la acumulación de su *capital económico* y más aún por la posesión monopólica del *capital tecnológico* pero con una pobre apropiación del capital específico ligada *heteronómicamente* a los *intereses* de la incipiente burguesía nacional.

Las *posiciones* hasta aquí analizadas son expresión política de apropiaciones y elaboraciones de las *visiones de mundo* del grupo dominante del *nuevo régimen* y también de las *visiones de mundo* del *antiguo régimen*. Mientras el régimen político construye su legitimación con base en el cumplimiento del principio de la justicia social –mediante el reparto agrario o las leyes de protección al trabajador– la dirección cultural también se plantea sus teorizaciones y prácticas bajo esos mismos principios.

Es en ese momento que los *recién llegados*, los músicos “autonomistas”, defensores de la “música nueva” y de la elaboración política de sus *intereses* en el *campo de la música*, entablan una relación con la dirección cultural en pro de la educación de las masas

trabajadoras y paralelamente defienden la autonomía del *campo de la música* precisamente como la expresión política de la libertad en la dimensión simbólica de la relación social. Durante el período mencionado, pero con mucha más intensidad durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, los músicos autonomistas construyen una posición *dominante* en el *campo de la música* en México y participan con la clase dirigente en la conducción cultural y artística de la sociedad mexicana.

Las *luchas* del *campo de la música* en México por el control de la *versión legítima* de las *expresiones y representaciones musicales* en el período entre 1920 y 1940 –en la circunstancia espacio temporal en la que los diferentes grupos dominantes entablan *luchas* encarnizada por el control de la versión legítima de las *visiones de mundo* del capitalismo posindustrial del siglo XX– también están determinadas por la *luchas* en el *campo de la tradición musical de las Bellas Artes* en donde las diferentes *posiciones* también entablan teorización y *acciones* por la versión legítima de las *expresiones y representaciones musicales* del nuevo siglo y que a su vez, son expresiones de las diferentes versiones de las *visiones de mundo* de los grupos dominantes en pugna.

La reconstrucción socio-histórica de las relaciones sociales que edifican el *campo de la música* demanda la comprensión de todos los fenómenos que confluyen, en una circunstancia espacio temporal, en el vértice de las herencias de su *larga duración* y del borroso instante en que suceden.

Al igual que en el lenguaje musical, que sucede en el tiempo y el espacio en las dimensiones diacrónica y sincrónica de su propia existencia, el análisis socio histórico demanda la comprensión de la simultaneidad. Es por esta caracterización de la existencia del fenómeno social que a lo largo de la presente investigación se han analizado simultáneamente los vínculos entre las dimensiones política y simbólica de las relaciones sociales, los *agentes e instituciones* que construyen los *campos* y el peso de sus tradiciones, las teorizaciones y prácticas y *agentes* emergentes que redefinen su *estructura*. Es por ello también que a lo largo de la investigación se ha insistido en la metáfora de las texturas y estructuras del lenguaje musical.

La investigación sociológica del ciclo de producción musical, si bien puede aislar para su análisis cada uno de los *subcampos* en que de manera casi especializada *agentes e instituciones* participan, no puede soslayar las intervenciones y determinaciones del elemento fundante del mundo moderno que es la dimensión política de la vida social.

En el mundo moderno la dimensión simbólica de la relación social —que participa en la construcción de las culturas y civilizaciones y en la justificación y reproducción de la vida cotidiana— es una expresión de la dimensión política de esas mismas relaciones. Lo político y lo simbólico se implican mutuamente aunque para su análisis, el igual que en el análisis musical, los distintos elementos que las integran deban separarse y comprenderse en sus propias características. La reconstrucción socio-histórica es entonces un esfuerzo intelectual permanente de aislar y integrar los elementos que dan vida a un fenómeno social.

La investigación sobre el proceso de autonomización del *campo de la música* desde la perspectiva teórica de Pierre Bourdieu es un punto de llegada en el sentido del esfuerzo intelectual de aislar, integrar y analizar los elementos que constituyen el espacio social donde los individuos crean los objetos simbólicos sonoros que los acompañan en su vida cotidiana. Más importante aún, es un esfuerzo por comprender como proceso socio-histórico la construcción del *campo de la música* en México.

La elaboración teórica así como el análisis del proceso de autonomización de *campo de la música* en México entre 1920 y 1940 es también un punto de llegada al mostrar la factibilidad de realizar una reconstrucción socio-historia de la música en México. Al mismo tiempo es un punto de partida para nuevas investigaciones que profundicen en la reconstrucción del *campo de la música* en nuestro país al puntualizar nociones que muestran las relaciones sociales que confluyen en la elaboración de las *expresiones y representaciones musicales*.

La investigación, además de invitar a profundizar aún más sobre las teorizaciones y prácticas musicales en el territorio nacional durante los siglos XIX y XX, abre incógnitas sobre la *estructura/estructurante* del *campo* en la segunda mitad del siglo XX en la circunstancia espacio temporal de la imposición de la nueva hegemonía del capitalismo posindustrial.

En este sentido permite plantear preguntas acerca de la reconversión del *capital específico* del *campo* o de las *posiciones* que defienden las tradiciones de los pueblos originarios, de las Bellas Artes, y de la Industria Cultural. Sobre la permanencia y desarrollo de la tradición musical de las Bellas Artes en México y acerca del desarrollo de la Industria Cultural y de sus expresiones en el *campo de la música* en México

Acerca del tema de las relaciones entre los *campos del poder* y de la *música* en la etapa de la nueva *hegemonía* del capitalismo posindustrial, la investigación proporciona una base de donde partir para analizar las transformaciones de las *visiones de mundo* de la clase dirigente y sobre las expresiones de éstas en la dimensión simbólica de las *expresiones y representaciones musicales*.

En esta misma línea se pueden elaborar preguntas sobre el papel de las *expresiones y representaciones musicales* en la dirección cultural de la sociedad mexicana y en la construcción del consenso y la legitimidad en torno al nuevo grupo dominante a partir del término de la segunda guerra mundial.

Una línea de investigación primordial para la reconstrucción socio-histórica del *campo de la música* en México y sus procesos de autonomización, que no pudo ser abordada en profundidad en el presente trabajo ya que constituye un objeto de investigación en sí mismo, es el tema de la formación profesional de los músicos. Sin embargo, la noción de *representaciones musicales* puede ser la base para explorar, por ejemplo, las siguientes preguntas: ¿Cómo los *agentes* y las *instituciones* educativas, en sus diversos niveles, generan, consolidan y transforman la *estructura* del *campo de la música*, su reproducción y su *autonomía* o *heteronomía relativa*? ¿Cómo esas *instituciones legitiman* o *deslegitiman* el *capital específico* del *campo* y cómo se lo apropian e incorporan en sus teorizaciones y prácticas de formación profesional? ¿Cómo elaboran, si es que lo hacen, la imposición del *valor de cambio y homogenización diferenciada* en las *expresiones y representaciones musicales*?

Para concluir, la presente investigación, al puntualizar nociones y elaboraciones teóricas, muestra que los *agentes* en el *campo de la música* no realizan su práctica musical únicamente desde la subjetividad de las *representaciones musicales* de la posesión y

desarrollo de capacidades y habilidades individuales –llámense genio, talento, “musicalidad” o habilidades técnicas para el dominio instrumental– sino también desde la objetividad de las relaciones sociales en que se reproduce la vida cotidiana del mundo social.

Finalmente, siguiendo el proyecto de Benjamin, este trabajo pretende contribuir en la elaboración acerca del proceso de autonomización de las *expresiones musicales* de las *representaciones musicales* que las relaciones de dominio les han impuesto hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós I.C.E/ U.A.B.
- _____ (2003). *Beethoven, Filosofía de la Música*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____ (2004). *Minima Moralia, Reflexiona sobre la vida dañada*. Madrid: Akal.
- Aguilar Camín, Hector y Meyer, Lorenzo (1989). *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena.
- Aguilar Mora, Manuel (1982). *El bonapartismo mexicano*. México: Juan Pablos Editor, tomos I y II.
- _____ (1987). “Estado y revolución en el proceso mexicano” en Gilly, Adolfo (1988). *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. México, Nueva Imagen
- Alcaraz, José Antonio (1996). *Carlos Chávez. Un constante renacer*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Alexis de Tocqueville (1998). *El Antiguo Régimen y la Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica
- Alfaro Siqueiros, David (1974). *Textos de David Alfaro Siquieros*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Althusser, Louis (1977). *La filosofía como arma de la revolución*. México: Cuadernos de pasado y presente-Siglo XXI Editores.
- Anderson, Benedict (2007). *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anverre, Ari; Breton, Albert (1982). *Industrias Culturales. El futuro de la cultura en juego*. México/Paris: UNESCO-Fondo de Cultura Económicas.
- Armando Bartra (1988). “La revolución mexicana de 1910 en la perspectiva del magonismo” en Gilly, Adolfo. *Interpretaciones de la revolución mexicana*. México: Nueva Imagen.
- Aspe Armella, Pedro (1992). *El camino mexicano de la transformación económica*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Attali, Jacques (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores.
- Báez, Fernando (2005). *Historia Universal de la destrucción de los libros*. Buenos Aires, Argentina.
- Bagú, Sergio (1999). *Tiempo, realidad social y conocimiento*. México: Siglo XXI Editores.
- Bajtín, Mijail y Medvedev, Pavel (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bal y Gay, Jesús (1959). *Chopin*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baquiero Foster, Gerónimo (1964). *Historia de la música en México/III. La música en el período independiente*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Bartok, Bela (1981). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Editores
- Baudelaire, Charles (1977). *El Arte Romántico*. Madrid: Ediciones Felmar.
- Baudrillard, Jean (1999). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI Editores.
- _____ (1999). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores.
- Bayer, Raymond (1965) *Historia de la estética*. México: Fondo de cultura económica
- Benjamín, Walter (2004). *El Autor como productor*. México: Editorial Itaca.
- _____ (2004). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca
- Berger P. y Luckmann T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Berlioz, Hector (1968). *Beethoven*. Madrid: Espasa-Calpe S.A
- _____ (1945). *Memorias*. Buenos Aires.
- Berruero, Adriana. *El marco jurídico de la radio y la televisión en México*. Tesis de Maestría: UNAM.
- Bitrán, Yael y Miranda, Ricardo (editores) (2002). *Dialogo de esplendores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México: CONACULTA-INBA.
- Bloch, Marc (2006). *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Boirdieu, Pierre (2001). *Las argucias de la razón imperialista*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo
- _____ (1975). *El oficio de sociólogo*. México: Siglo XXI Editores.

- _____ (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. México: Folios Ediciones.
- _____ (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2000). *Cosas Dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- _____ (2000). *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- _____ (2001). “La fuerza de la representación” en *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Ediciones Akal
- _____ (2003). *Los usos sociales de la ciencia. Por una sociología clínica del campo científico*.
- _____ (2003). *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Braudel, Fernand (1999). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brunner, José Joaquín (1992). *América Latina, Cultura y Modernidad*. México: CONACULTA- México: Editorial Grijalbo.
- _____ (1996). *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Ediciones Península.
- Burckhardt, Jacob (1984). *La cultura del renacimiento en Italia*. México: Editorial Porrúa.
- Burke, Edmund (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Canclini García, Néstor (1999). *La globalización imaginada*. México: Editorial Paidós Mexicana.
- Carpentier, Alejo (1972). *La música en Cuba*; México: Fondo de Cultura Económica
- Carpizo, Jorge (1969). *La Constitución Mexicana de 1917*. México, Editorial Porrúa
- Carretón, Manuel Antonio (coordinador) (1999). *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado, Debates y perspectivas*. Bogota: Convenio Andrés Bello.
- Cassirer, Ernst (1965). *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica
- Castañeda, Daniel “Las academias del Conservatorio Nacional de Música” en *Música. Revista Mexicana*. Número 1, 15 de abril de 1930
- Castro-Gómez, Santiago; Mendieta, Eduardo (1998). *Teorías sin disciplina, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Editorial Porrúa.

- Cellini, Benvenuto; *Vida de Benvenuto Cellini*. Barcelona: 1965
- Charlote, Jean (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano*. México: Domés.
- Chávez, Carlos (1997). *Obras. Tomo I y II*. México: El Colegio Nacional.
- _____ (1986). *El pensamiento musical*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1989). *Epistolario selecto de Carlos Chávez* (1989). México: Fondo de Cultura Económica. p.77.
- _____ (1989). *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1992). *Hacia una nueva Música*. México: El Colegio Nacional.
- _____ (1997). *Escritos periodísticos (1916-1939)*. México: El Colegio Nacional
- Chuaqui Carmen (2000). *Musicología Griega*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM
- Contreras, Mario y Tamayo Jesús (compiladores) (1975). *México en el siglo XX. 1900-1913; Textos y documentos*. Tomo I, México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras
- Copland, Aaron (1998). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica
- Cordera, Rolando; Tello, Carlos (1990). *La disputa por la nación*. México: Editorial Siglo XXI.
- Cuesta, Jorge (1978). *Poemas y Ensayos*. t. I. México: UNAM
- _____ (1978). *Poemas y Ensayos*. t. IV. México: UNAM
- D'Alembert, Jean (1985). *Discurso preliminar de la enciclopedia*. Madrid: Tecnos.
- David Sarnoff (1991). *La industria de la radio y la televisión en México*. México: CIRT.
- Di Filippo, Josefina (2003). *La sociedad como representación. Paradigmas intelectuales del siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Echeverría, Bolivar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones ERA.
- _____ (1998). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI Editores.
- _____ (2005). *La mirada del ángel. En torno a la tesis de la historia de Walter Benjamín*. México: Ediciones Era.

- Estrada, Julio (editor) (1984). *La música en México. Periodo nacionalista (1910 a 1958)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- Fehér, Ferenc y Heller Ágnes (1989). “Música y racionalismo” en *Políticas de la posmodernidad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Fernández Christlieb, Fátima (1985). *Los medios masivos de difusión en México*. México: Editorial Pablos
- Flores Olea, Victor (1989). *México entre las naciones*. México: Editorial Cal y Arena.
- _____ (1994). *La espiral sin fin*. México: Editorial Joaquín Motriz.
- Foucault, Michel (2003). *Sobre la Ilustración*. Madrid: Editorial Tecnos.
- _____ (2005). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.
- Fubini, Enrico (2002). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gadamer, Hans-Georg. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- García Morrillo, Roberto (1960). *Carlos Chávez. Vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García, Canclini (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- Garrido, Luis Javier (1986). *El partido de la revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1929-1945)*. México, SEP-Siglo XXI Editores.
- Garro, Elena (1992). *Memorias España 1937*. México: Siglo XXI Editores.
- Gilly, Adolfo *et al* (1997). *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. México: Editorial Nueva Imagen
- Gilly, Adolfo (2007). *La revolución interrumpida*. México: Ediciones ERA
- Gilly, Adolfo; Ojeda Revah, Mario (textos); Echegaray, Miguel Ángel; Montellano, Francisco (fotografía) (2007). *Lázaro Cárdenas. Iconografía*. Michoacán: Turner.
- González Casanova, Pablo (1967). *La democracia en México*. México: Ediciones ERA.
- _____ (1980). *La clase obrera en México*. en *El primer gobierno constitucional. (1917-1920)*. México: Instituto de Investigacione Sociales. UNAM.
- _____ (2001). *La universidad necesaria en el siglo XXI*. México: Ediciones ERA.
- González Martínez, Enrique (1985), *Misterio de una vocación. El hombre del búho*. Tomo I. *La Apacible Locura*. Tomo II. (1944). México: Colección Biografía.

- González, María A; Saavedra, Leonora (1980). *Música contemporánea mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica-SEP 80.
- Gorostiza, José (2007). *Poesía y prosa*. México: Siglo XXI Editores.
- Gramsci, Antonio (1977). *Hegemonía y dominación en el estado moderno*. México: Cuaderno de Pasado y Presente. Siglo XXI Editores.
- _____ (1993). *La política y el estado moderno*. Barcelona: Planeta Mexicana
- _____ (1997). *Cuadernos de la cárcel: los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editor.
- _____ (1997). *Cuadernos de la cárcel: pasado y presente*. México: Juan Pablos Editor.
- Grout, Donald Jay (1960). *A history of western music*. New York: W.W. Norton
- Hegel, G.W.F. (2001). *Introducción a la estética*. Barcelona: Ediciones Península.
- Herrera y Ogazón, Alba (1917). *El arte musical en México*. México: Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes.
- Hobsbawm, Eric (1998). *La era del capital 1848-1875*. Barcelona: Crítica.
- _____ (1998). *La era del imperio 1875-1914*. Barcelona: Crítica.
- _____ (2003). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica
- Horkheimer, Max (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Editorial Trotta.
- _____ (2006). *Estado autoritario*. México: Editorial Itaca.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor (2004). *La Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta
- Hume, David (1963). *An enquiry concerning human understanding*. (1775). New York: Washington Square Press Book.
- Jitrik, Noe (compilador). *El dominio y la palabra*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1991.
- Jones, Leroi (1963). *Blues People: The Negro experience in white America and the music that developed from it*. New York: Morrow Quill Peperbaks
- Kant, Immanuel (2006). *De lo bello y lo sublime*. México: UNAM-FCE-UAM.
- _____ (2000). *Filosofía de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Kuhn, Thomas (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ladrón de Guevara, Moisés (coordinador) (1983). *Política cultural del Estado mexicano*. México, Secretaría de Educación Pública
- León, Samuel y Marván Ignacio (1985). *La clase obrera en la historia de México. En el cardenismo. (1934-1940)*. México: Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM.
- León-Portilla, Miguel, *et al.* (1980). *Estudios de historia de la filosofía en México*. México: UNAM
- Liszt, Franz (1946). *Chopin*. Buenos Aires- México: Espasa Calpe S.A.
- Llinás Álvarez, Edgar (1978). *Revolución, educación y mexicanidad*. México: UNAM
- Locke, John (2000). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica
- López Velarde, Ramón (1944). *Obras completas*. México: Editorial Nueva España
- Lourdes Turrent (1993). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica
- Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Löwy, Michael (2006). *La estrella de la mañana. Surrealismo y marxismo*. Buenos Aires: Ediciones el cielo por asalto
- Maquiavelo, Nicolás (2004). *El príncipe*. México: Ediciones Gernika.
- Martín Salván, Paula (editora) (2006). *El espíritu del lugar*. Madrid: Abada Editores.
- Martin von, Alfred (2005). *Sociología del renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, Karl (1978). *El dieciocho de brumario de Luis Bonaparte*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras.
- _____ (1978). *La ideología alemana*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras.
- _____ (2001). *Introducción general a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI Editores.
- Maurois, André (1973). *Lelia o la vida de Georg Sand*. Buenos Aires-Madrid: Alianza Emece
- Maya, Aurea (compiladora) (1994). *Los Conciertos del Conservatorio en Abreu en Melesio Morales. Obra periodística*. México: CENIDIM
- _____ (selección) (1994). *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*. México: CENIDIM-CONACULTA.

- Mayer-Serra, Otto (1941). *Panorama de la música mexicana, desde la independencia hasta la actualidad*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Medin, Tzvi (1997). *El sexenio alemanista*. Ediciones Era, México.
- Medina, Peña, Luis (2004). *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-1994*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Micheli, Mario de (1990). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Madrid.
- Moncada García, Francisco (1995). *Teoría de la Música*. México: Ricordi
- Monsiváis, Carlos (1970). *Días de guardar*. México: Ediciones ERA.
- _____ (1983). “Reír Llorando. (Notas sobre la Cultura Popular Urbana)” en
- _____ (2006). *Las herencias ocultas. De la Reforma liberal del siglo XIX*. México: Debate.
- Moreno Rivas, Yolanda (1994). *La composición en México en el siglo XX*. México: Lectura mexicanas. CONACULTA
- Muñoz Rubio, Margarita (2004). *El campo de la música en México: Primeras aproximaciones*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Estudios Políticos y Sociales. UNAM.
- Nietzsche, Friederich (1998). *El origen de la tragedia*. Madrid: Alianza
- O’Gorman, Edmundo (1958). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1977). *México. El trauma de su historia*. México: UNAM.
- _____ (1958). *El universalismo de la cultura de occidente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Obregón, Álvaro; “Manifiesto” en Contreras, Mario; Tamayo, Jesús, (comp.). *México en el siglo XX 1913-1920*. México: UNAM
- Orozco, José Clemente (1945). *Autobiografía*. México: Ediciones Era.
- _____ (1983). *Textos de Orozco*. México: UNAM.
- Orta Velásquez, Guillermo (1934). *Breve historia de la música en México*. México: Joaquín Porrúa Editores
- Ouellette, Fernand (1968). *Edgar Varèse*. New York: Viking Press
- Pacheco, José Emilio, et al, (1983). *En torno a la cultura nacional*. México: Fondo de Cultura Económica, SEP-80.
- Pérez Monfort, Ricardo (2000). *Avatares del Nacionalismo Cultural*. México: CIESAS

- Pestelli, Giorgio, et al. (1999). *Historia de la música*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Platón (1998). “República”, en *Diálogos*; t.IV, España: Gredos.
- Portelli, Huges (1990). *Gramsci y el bloque histórico*. México: Siglo XXI Editores.
- Poulantzas Nicos (1984). *Poder político y clases sociales en el estado capitalista*. México: Siglo XXI Editores.
- _____ (1977). *Hegemonía y dominación en el estado moderno*. México: Cuadernos Presente y Pasado.
- Revueltas, José (1966). *El proletariado sin cabeza*. México: Editorial ERA.
- _____ (compilador) (1966). *Cartas íntimas y escritos de Silvestre Revueltas*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Revueltas, Rosaura (recopilación) (1989). *Silvestre Revueltas por él mismo*. México: Ediciones Era.
- Reyes Heróles, Jesús (1994). *El liberalismo mexicano*. 3 tomos. México: Fondo de Cultura Económica
- Rivera Castro, José (1983). *La clase obrera en la historia de México: en la presidencia de Álvaro Obregón*. México: Instituto de Investigaciones Sociales. Siglo XXI
- _____ (1983). *La clase obrera en la historia de México. En la presidencia de Plutarco Elías Calles. (1924-1928)*. México: Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM.
- Rivera, Diego (1986). *Textos de arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- Rolland, Romain (1923). *Vidas ejemplares. Beethoven, Miguel Ángel, Tolstoi*. México: Universidad Nacional de México.
- Romo, Cristina (1991). *Ondas, canales y mensajes. Un perfil de la radio en México*. México, ITESO
- Rosales Anaya, Héctor. (1994). *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales*. México: CONACULTA, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias -UNAM.
- Rossi, Annunziata (2002). *Ensayos sobre el renacimiento italiano*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM.
- Rousseau, Jean Jacques (1985). *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Madrid: SARPE.
- Sachs, Curt (1927). *La música en la antigüedad*; Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor.

- Salazar, Adolfo (1998). *La música como proceso histórico de su invención*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Saldívar, Gabriel (1934). *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública. (SEP).
- Salinas de Gortari, Carlos (2000). *México. Un paso difícil a la modernidad*. México: Plaza y Janés Editores
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1970). *Antología Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM.
- Schopenhauer, Arthur (2003). *El mundo como voluntad y representación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva Herzog, Jesús (1984). *Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1960). *Breve historia de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica. Tomo I y II.
- Simmel, Georg (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona, Alba Editorial.
- _____ (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Subercaseaux, Bernardo (1992). *Nación y Cultura en América Latina. Diversidad cultural y globalización*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Tello, Cordera, Rolando (1981). *La disputa por la nación*. México: Siglo XXI Editores.
- Texier, Jacques (1985). *Gramsci, teórico de las superestructuras*. México: Ediciones de Cultura Popular.
- Tocqueville, Alexis de (1998). *El Antiguo Régimen y la Revolución*. (1856). México: Fondo de Cultura Económica.
- Tovar y de Teresa, Rafael (1994). *Modernización y política cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Turrent, Lourdes (1996). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Urquidí, Víctor, (coordinador) (2005). *México en la globalización, Condiciones y requisitos de un desarrollo sustentable y equitativo. Informe de la sección mexicana del club de Roma*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vasconcelos, José. (1936). *La tormenta*. México: Ediciones Botas.
- Villoro, Luis (2001). *Creer, saber, conocer*. México: Siglo XXI Editores.

- _____ (2002). *El proceso ideológico de la revolución de independencia*. México: CONACULTA.
- Wagner-Liszt (1947). *Correspondencia*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina
- Wallerstein, Immanuel. (2001). *Abrir las ciencia sociales*. México: Siglo XXI Editores-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades UNAM.
- Weber, Max (2002). *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2002). *La institución estatal racional y los partidos políticos y parlamentos modernos (Sociología del Estado) en Estado y sociedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 1047-1117.
- _____ (2004). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, Raymond (1981). *Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona-Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- _____ (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- _____ (1989). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Womack, John (1976). “Chinameca: el asesinato de Zapata”, en Contreras, Mario; Tamayo, Jesús, (comp.). *México en el siglo XX 1913-1920*. México: UNAM
- Zemelman Hugo (2005). *Voluntad de conocer. El sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*. Barcelona: Antrohopos Editorial

Documentos hemerográficos

- (2003). *Acta sociológica. En torno a George Simmel* (2003) UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- “Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR. La militancia de nuestro arte y nuestra literatura en los conflictos sociales”. Agosto de 1936
- “Gusto”. Traducción de Urbano Fonseca en *La Armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*. 15-XI-1866.
- Música* Septiembre de 1937. Número 11
- Chávez Orozco, Luis. “Una interpretación marxista de Lázaro Cárdenas.” en *Frente a Frente* julio de 1936
- Cultura Musical* vol I, (Manuel M. Ponce, ed.). 1936-1937

El Iris. Periódico crítico y literario. Tomo I. 1826 (Ed. Facsimilar UNAM-IIB, 1988).

Frente a frente. Revista de la liga de escritores y autores revolucionarios

La Jornada, 22 de enero 1994. Artículo de Renato Roveló

Música. Número 1. 15 de abril de 1930.

Revista Musical de México. Tomo I Número I. 15 de junio de 1919.

Reyes Palma, Francisco (1994). *La LEAR y su revista de frente cultural.* Introducción a la edición facsimilar de la revista de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Sandi, Luis, “La radio de México enemigo jurado de la Cultura” en *Frente a Frente.* Agosto de 1936.

Trabajos Técnicos del Primer Congreso Nacional de Música. (1928). México: Talleres Gráficos de la Nación. Secretaria de Educación Pública

VII Congreso de la Internacional Comunista. Moscú 25 de julio al 20 de agosto de 1935. (1984). México: Cuadernos de Pasado y Presente. Siglo XXI Editores.