

01027
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



SRIA. ACADEMICA DE SERVICIOS ESCOLARES
Sección de Asesorías
de Estudios

MÚSICA, HISTORIA Y SOCIEDAD: LECTURA HISTORIOGRÁFICA DE TRES
TEXTOS SOBRE LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN MÉXICO Y SU
CONTRIBUCIÓN A LA CONFORMACIÓN DE LA
"IDENTIDAD NACIONAL"

T E S I S

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FILOSOFÍA Y LETRAS

Presenta

ROBERTO CAMPOS VELÁZQUEZ



Asesor: Mtro. Jesús Serna Moreno

COORDINACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



MÉXICO, D.F.

OCTUBRE, 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**A Roberto S. Campos Ursulo, mi padre
y a Serafina Velázquez Ayala, mi madre.**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

"Uno de los aspectos que me parecen más interesantes de los estudios sobre "lo mexicano" es precisamente el hecho de que, al leerlos con una actitud sensata, no se puede llegar más que a la conclusión de que el carácter del mexicano es una entelequia artificial: existe principalmente en los libros y discursos que lo describen o exaltan, y allí es posible encontrar las huellas de su origen: una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno"
(Roger Bartra, *La jaula de la melancolía* p. 17)

Índice

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Introducción	8-16
Capítulo I. La revolución mexicana como hito generador	17-40
i.- El periodo revolucionario: expresión de la realidad nacional (1910-1920)	17
- encuadre: antecedentes económicos y políticos	21
- periodo revolucionario y mercado interno	27
ii.- Situación sociocultural, plural y diversa de la sociedad	29
iii.- La dimensión histórica e ideológica de lo nacional	39
Capítulo II. Rubén M. Campos, lectura historiográfica del texto <i>el folklore y la música mexicana</i>	43-82
- el autor e ideas introductorias	43
i.- el afianzamiento de lo "nuestro"	47
i.i.- la percepción temporal y los momentos históricos y formativos	47
- nosotros y la academia descante	57
- el presente "degenerado"	60
i.ii.- la percepción espacial: a la defensa de lo rural	63
ii.- la circunstancia histórica del autor	68
iii.- la estructura formal del texto	77
- conclusión	80

Capítulo III. La Institucionalización de la revolución: el proyecto nacional revolucionario	84-131
- ideas introductorias	84
i.- los primeros pasos del proyecto nacional revolucionario: la "fusión de las razas" y el proyecto educativo homogeneizante	86
ii.- condiciones sociopolíticas que posibilitaron la institucionalización: el aspecto político de la homogeneidad	91
iii.- nacionalismo y folklore	97
- el esteticismo	100
iv.- promoción del cambio cultural: "mexicanización del indio"	106
- de Obregón al Maximato	107
- el cardenismo	115
- industrialización, reforma agraria e "integración nacional"	115
- el problema agrario y el plan sexenal	123
- educación y cambio cultural	126
- conclusiones	130
Capítulo IV. Miguel Galindo, lectura historiográfica del texto <i>naciones de la historia de la música mejicana</i>	133-182
- el autor e ideas introductorias	133
i.- lo híbrido mestizo y lo popular como la fuente del "arte nacional"	135
- la música precortesiana y su "primitivismo cultural"	135
- la hibridación y las formas profanas como el origen de lo "nuestro"	138
- la música religiosa colonial en beneficio del "arte musical nacional"	141
- la música profana erudita de occidente y lo popular colonial	145
- lo erudito ciudadano y lo popular: la acción redentora y constructiva de la erudición	150
ii.- momentos formativos de "lo nuestro", dos hitos generadores	157

- lo precortesiano y la visión salvacionista de la conquista española	157
- la independencia y el nacimiento de lo mexicano	160
iii.- la nación y sus tareas	163
- el "mexicanismo" y exhortación al "arte nuevo"	163
- la "geografía musical" y la unificación nacional	166
- la raza y el mestizaje, la hibridación como esencia de lo nacional	169
- la construcción del pasado mítico como justificación de la proyección al futuro	172
iv.- la circunstancia histórica del autor	177
- el nacionalismo cultural como respuesta al cosmopolitismo	177
- conclusión	181
Capítulo V. Lectura historiográfica de la <i>historia de la música</i> en México de Gabriel Saldivar	183-220
- el autor y notas introductorias	183
i.- lo indígena y el origen difuso: la interpretación musicológica de la música precortesiana	186
- sonido, origen y función	186
- diacronía: la música indígena de la época y sus "sobrevivencias" como fuentes de interpretación de lo precortesiano	190
ii.- la música europea en México y la génesis de lo nacional	196
- la introducción de la música religiosa y la aceptación por parte del indígena	196
- la música religiosa crudita	200
iii.- la introducción de la música profana	204
- lo popular como fuente de lo nacional	205
iv.- música popular (lo mexicano)	212

- el rompimiento con la concepción clásica de la formación de	
"lo mexicano" y las formas vernáculas como	
representación de lo nacional	212
v.- el momento del autor	216
- conclusión	219
Capítulo VI. El nacionalismo musical mexicano como parte de la cultura nacional	222-269
- ideas introductorias	222
i.- aspectos históricos: origen y evolución de los nacionalismos	
musicales europeos desde el punto de vista teórico	223
ii.- el nacionalismo musical mexicano, sus orígenes y su fin	228
- primer momento	228
- la generación de Manuel M. Ponce	231
- Chávez y la generación imprescindible	233
iii.- universalidad por medio de la singularidad y contra el	
conservadurismo romántico: función externa e interna	235
iv.- centralismo vs. regionalismo en la construcción el lenguaje sonoro nacional	240
v.- el patrimonio cultural imaginario: negación de la dialéctica de las etnicidades	246
vi.- élite, burguesía y cultura nacional: tarea del folklorista y del	
compositor, divergencias ideológicas, de procedimiento	
técnico y de concepción teórica del "arte popular" y folklórico	252
- élite, burguesía y "cultura"	253
- el compositor y el folklorista	255
- educación, capitalismo y cultura nacional	264
Conclusiones finales o del recuento de los anhelos	270-274
<u>Bibliografía</u>	<u>275-285</u>

Introducción

Primeramente mencionemos que en América Latina la conformación de lo nacional ha sido un proceso que ha requerido del concurso de diversas esferas de la vida de la sociedad. Así, la política, la economía y la ideología han sido ampliamente revisadas por los estudiosos de las ciencias sociales pero poco o nada se ha dicho de la participación de los campos artísticos como el de la música y otras artes, en dicho proceso de construcción y difusión de lo nacional.

En este sentido, y desde nuestro punto de vista, en América Latina se debería abrir una veta de análisis, reflexión e interpretación de los campos artísticos y su contribución a dicho proceso de construcción de lo nacional. De tal manera, la interpretación hipotética del caso mexicano nos resulta de particular interés e importancia en tanto éste ha sido un punto de referencia para el diseño de las políticas culturales de los países latinoamericanos al igual que para la creación de las representaciones de lo nacional expresadas a través de las artes. Es decir, los distintos planteamientos ideológicos y los mismos discursos de los campos artísticos han influido notablemente a los de los países de la región.

En otras palabras, la representación de lo nacional expresada a través de los distintos discursos de los campos artísticos, construido, difundido y afianzado por el apoyo del Estado posrevolucionario mexicano, fue un acontecimiento histórico que influyó notablemente a Latinoamérica.

Ahora bien, en el presente trabajo pretendemos hacer una revisión de tres discursos historiográficos sobre la historia de la música en México y la relación que éstos guardan con el contexto socioeconómico y político de las décadas del veinte al cuarenta en México.

O, con otras palabras, haremos una lectura historiográfica de tales textos a partir del análisis somero del contexto socioeconómico y político.

Ahora, consideramos necesario plantear que en el desarrollo del presente documento aparecerá implícitamente, y de manera constante, algunas alusiones al concepto de *cultura*. Sobre éste, hemos retomado algunas definiciones, o reflexiones, emanadas del pensamiento antropológico latinoamericano como las de Guillermo Bonfil Batalla y Néstor García Canclini, que nos han servido como un referente teórico que orientó nuestras propias reflexiones¹. En síntesis, sus planteamientos nos hicieron no considerar a la *cultura* dentro de la "concepción clásica" que emana de la tradición filosófica de occidente, sino, a nivel teórico, entender por *cultura* un patrimonio de creaciones materiales y no materiales históricamente construidas y socialmente e individualmente reproducidas dentro y para una agrupación humana. Por otro lado, adelantemos, nuestro enfoque metodológico está más apegado a la interpretación histórica.

También, sin duda, es importante hablar aquí de nuestra hipótesis general. Nosotros consideramos que el contexto socioeconómico y político de las décadas contempladas, ejerció una determinación sustancial e insoslayable en la construcción de lo que denominamos la *dimensión histórica de lo nacional*. Es decir, el propio contexto determinó la representación ideológica de la evolución, por un lado, de lo reconocido como nacional, como lo *nuestro*, lo propiamente mexicano, y la proyección futura del deber ser nacional, por otro lado. Un deber ser nacional que no se limitó a forjar un nacionalismo en los

¹ - De BONFIL, Batalla Guillermo, "El patrimonio cultural de México: un laberinto de significados", en *Folklore Americano*, número 47, México, enero-junio de 1989, pp. 125-145. Y de GARCÍA, Canclini Néstor, a) "Para una crítica a las teorías de la cultura", en García Canclini Néstor, *et. al.*, *Temas de cultura latinoamericana*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1987, pp. 13-49; y b) "El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional", en Florescano, Enrique *edit.*, *El patrimonio nacional de México*, i. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-FCE, México, 1997, pp. 57-79.

aspectos políticos y económicos, sino que incorporó los aspectos subjetivos como la identidad y los sentidos de pertenencia a la nación misma, por medio, incluso, como veremos, de la supuesta emotividad que debían generar las expresiones artísticas hegemónicas.

En este sentido, los discursos historiográficos de las tres historias contempladas, serán retomados aquí como el resultado de las inquietudes y anhelos de los propios autores en tanto sujetos históricos determinados por su propia circunstancia.

Ahora, es importante hablar un poco con relación a los criterios empleados para seleccionar los tres textos aquí contemplados. El primero de ellos está dictado por la propia demarcación temporal que nos hemos propuesto, es decir, las tres historias de la música son publicadas dentro del lapso de tiempo contemplado: una en 1925, la otra en 1933 y la última en 1934. El segundo criterio es más bien histórico y contextual, a saber: la demarcación temporal no obedece en ningún sentido a una motivación arbitraria o azarosa, sino, por el contrario, al reconocimiento de este periodo como uno de los momentos más álgidos con relación al nacionalismo político, ideológico y cultural posrevolucionario. El tercer criterio tiene que ver con el hecho de que estos discursos historiográficos son los primeros tres que se plantean la reconstrucción histórica de las músicas en el país desde una perspectiva general, es decir, que parten desde la consideración del horizonte precolombino hasta fines del siglo XIX o principios del XX.

Con relación al aspecto contextual habrá que comentar de manera introductoria que las reflexiones historiográficas se realizan en un momento en el cual la cultura nacional forma parte imprescindible del nacionalismo político y económico que promueve el Estado-nación posrevolucionario. De esta forma, como veremos, existe una relación determinante

entre el contenido de tales discursos y la creación, el afianzamiento y la difusión de la misma *cultura nacional*.

Así, las reflexiones de Gabriel Saldívar afianzan la noción de la consolidación de las músicas populares consideradas como nacionales, como propias. Esto será significativo en tanto se dimensione la importancia de las músicas populares para la construcción de un lenguaje musical nacional de "altura", que llevaría a cabo el gremio de creadores que gozó del favor del Estado, o el Estado que gozó del favor del este gremio de creadores.

Por su cuenta, el discurso de Miguel Galindo se inscribe dentro de lo que aquí denominamos el *mestizaje cultural* que promueven los proyectos y las instituciones del Estado mexicano posrevolucionario. Adelantemos que dicho mestizaje consistió en la elaboración de un discurso que planteó la confluencia armónica de las tradiciones culturales indígenas con la hispánica, a través de lo que llamamos la dimensión cívica-educativa y la estética-simbólica.

Por su parte, el texto de Rubén M. Campos reconoce al país como una tierra propicia para el "arte", con tradiciones musicales folklóricas capaces de engendrar la esencia identitaria de la "cultura superior", es decir, la propiamente mexicana, deseable, capaz de generar una identidad nacional y fortalecer el nacionalismo.

Todos estos discursos se construyen en un contexto histórico en donde, desde el punto de vista político y económico, se pretende acelerar el proceso de consolidación del capitalismo en México. El periodo que denominamos *revolucionario*, es decir, la década que va de 1910 a 1920, es la consecuencia directa tanto de las contradicciones sociales y estructurales generadas por la propia dinámica impuesta por el desarrollo capitalista, como de las necesidades que demandaba su propio desenvolvimiento.

Terminado el periodo revolucionario la clase política que emerge del mismo periodo se posicionará favorablemente en el Estado-nación. O con otras palabras, el Estado-nación se transformará en su instrumento a través del cual gestionará por distintas vías la consolidación del capitalismo en México. Para ello, dicha clase tratará de afianzar al Estado como la figura institucional capaz de regular la vida social de la población nacional en su conjunto. Para tal efecto, como mencionamos, desarrollará proyectos e implementará políticas en dos vertientes generales:

a) Por un lado, dentro de las que aquí denominamos, a falta de una categoría conceptual precisa, como *materiales* se promoverá la aculturación de la población indígena, la implementación de la reforma agraria fundamentalmente para los campesinos no indígenas y la nacionalización de rubros económicos imprescindibles para la ulterior industrialización nacional y la consolidación del mercado interno nacional.

b) Por otro lado, dentro de las políticas y los proyectos *no-materiales* se optará por la construcción y difusión del *mestizaje cultural* antes mencionado a partir de dos líneas generales: a través de la dimensión *cívica-educativa* y la *estética-simbólica*. Es decir, la educación que promoverá el Estado y la producción en el ramo de las manifestaciones artísticas contribuirán en la tarea que definirá el *ser nacional*.

A todo esto le denominamos el *proyecto nacional revolucionario*, o sea, a las políticas que por medio de sus dos vertientes generales pretendieron modificar de manera directa la condición precapitalista y premoderna, económica y culturalmente hablando, de la gran mayoría proporcional de la población nacional.

Ahora bien, las políticas y los proyectos, *materiales* y *no-materiales*, que promoverá la clase política emergente del *periodo revolucionario* a través del Estado-nación, no

estarán exentos de dificultades y contradicciones. El reconocimiento de la misma figura del Estado como la institución reguladora se enfrentará con ellas. La misma dificultad por ingresar a un periodo regido por la vida orgánica y eficaz de las instituciones del Estado como el instrumento y la figura idónea de la regulación de la vida social, será la expresión más fiel de las diferencias ideológicas y de los propios intereses económicos de cada uno de los sectores y grupos de la sociedad mexicana en su conjunto; es, en síntesis, la expresión clara de la realidad nacional, una realidad sociocultural compleja y diversificada en las décadas contempladas en éste trabajo.

Después del periodo revolucionario, ante la nueva realidad política y económica, el Estado mexicano se planteó como una necesidad de primer orden construir y difundir una dimensión ideológica de lo nacional cuya finalidad sería crear la *identidad nacional* al mismo tiempo que el fortalecimiento de la *nacionalidad imaginaria*. Ambos elementos constituirían el *ser* nacional, es decir, el *ser* de la nación como una esencia histórica como derecho legítimo de existencia, por un lado, y, por otro lado, el *ser* nacional como el cúmulo de conocimientos y pretensiones que los sujetos pertenecientes a la misma nación debían guardarle.

Por otra parte, consideramos importante dedicar algunas líneas al aspecto de la estructura formal de este trabajo y no tanto con relación al contenido del mismo. Este está planteado en seis capítulos entre los cuales no existe una proporción cuantitativa simétrica. Procuramos intercalar los capítulos dedicados al análisis contextual con los que propiamente hacen una lectura historiográfica de las historias de la música. Decimos procuramos porque esto pudo hacerse solamente hasta el capítulo tres el cual está dedicado, junto con el primero, al análisis de contexto. El capítulo cuatro y cinco, junto con el dos, representan las lecturas historiográficas. Por último, el capítulo seis, en sentido estricto no

es un análisis de contexto, sino, más bien, un pequeño estudio de caso de la cultura nacional, o sea, el *nacionalismo musical mexicano* dentro de la cultura nacional que promueve el Estado posrevolucionario. Adelantemos aquí que entre el nacionalismo musical mexicano y los discursos historiográficos de las tres historias de la música, existirá una estrecha relación en tanto el movimiento nacionalista buscó su justificación histórica y estética en la representación de lo nacional construida por tales discursos historiográficos.

Por último, dentro de estas líneas introductorias y en un nivel casi subjetivo, no queremos dejar de expresar algunas de las motivaciones personales, si es que nos han quedado claras, que nos llevaron a seleccionar este tema como trabajo de tesis. ¿Por qué hablar de historia, de música, sociedad, "arte", política, economía, nacionalismo e identidad nacional?

En sentido estricto y académico se mediría, y aquí dejo de hablar temporalmente en cuarta persona, que para obtener un grado académico. Sin embargo, no me parece que sean los únicos sentidos que lo lleven a uno a elegir un tema como objeto de estudio. Me parece, más bien, que las tesis no deberían de ser tomadas tan solo como un trámite académico cualquiera. Por el contrario, como me lo planteé desde el principio de la investigación, este trabajo no representa para mí, en ningún sentido, un mero trámite, sino un discurso introductorio e interpretativo que me posiciona tanto en el campo de la reflexión académica, como en el desenvolvimiento inmediato y cotidiano de mi propia persona. Ciertamente y en sentido formal es la obtención de un grado académico que supondría, sólo supondría, la obtención de ciertos beneficios y posibilidades académicas y económicas. Sólo supondría porque nada, no sé si decir afortunadamente, está garantizado.

El nivel subjetivo, personal, generalmente queda fuera de las reflexiones finales no digamos de un profesional sino de un tesista, como si la tesis no tuviera nada que ver con

ese proceso creativo, constructivo o, en última instancia con la resolución final de un jurado. Como si la tesis como documento académico no guardase ningún tipo de relación con el que la hace. Sin duda, esto resulta mucho más significativo en las humanidades y en las ciencias sociales en donde generalmente no se trabaja con datos duros, como calcular pesos y proporciones, sino con interpretaciones y fuentes a las que difícil e inútilmente podríamos exigirles una corroboración rigurosamente científica. Es decir, me parece que las interpretaciones y el sentido que uno les dé, están notablemente determinadas por la propia circunstancia del que las hace, del tesista en este caso.

Por el contrario, hablo desde mi experiencia y mi circunstancia, considero que las tesis guardan una relación profunda con el que las hace. Una relación al parecer innecesaria como dato, como reflexión y como experiencia, para el conocimiento científico. Una relación vedada al espacio y al campo social de la reflexión y la discusión académica. Una relación abandonada al campo de la subjetividad, de la intimidad o de la discusión fraterna, cafetera o cantinesca, en el mejor de los casos, cuando no solitaria y silenciosa. Como si todo ello le restase validez y seriedad al trabajo académico.

En fin, sólo quiero manifestar abiertamente la relación entre el trabajo que aquí presento y mi propia persona. Tal vez planteándolo a manera de cuestionamiento me resulte menos difícil explicar y justificarme: ¿para qué hablar en este momento de música, historia y sociedad, de nacionalismo, capitalismo y cultura nacional, justo en un contexto en el que los nacionalismos políticos, económicos y culturales se desdibujan y se redefinen, cuando no se diluyen? Lejos de encontrar respuestas, tan sólo quiero plantear que ésta es una preocupación en principio como persona, como sujeto histórico y, sólo después, una preocupación académica. No me parece que pueda o debiera ser anteponiendo o haciendo un uso de lo académico en beneficio de mi propia persona.

Así, aunque no esté de moda hablar del capitalismo, de identidad y cultura nacional, de la historia de la música en México y del nacionalismo político, económico y cultural, me parece, primero, vigente porque en la actualidad se redefinen de manera acelerada y compleja las características subjetivas y objetivas de las nacionalidades; y, después, me parece lícito y pertinente en tanto me representan una inquietud, por no decir preocupación, como sujeto histórico. Además, considero importante señalar que mi propia experiencia concreta en la práctica musical, al igual que mi formación académica dentro de la etnomusicología, me han permitido vivir y reflexionar de manera directa y singular algunos de los fenómenos antes mencionados. En este sentido, hablo de una preocupación, resumidamente, que trasciende mi propia profesionalidad. Así, el presente trabajo no es más que una introducción en tanto ha tendido los puntos generales de un discurso que funge como una piedra que angula y direcciona el movimiento y el sentido tanto de mi futura académica como de mi propia circunstancia histórica y personal.

Capítulo I

La revolución mexicana como hito generador

“Una vez que el proceso revolucionario objetivo llegó a su fin, ‘la revolución’ se convirtió en un concepto ideológico [...] ‘la revolución mexicana’ es la categoría central, el concepto madre de la ideología burguesa en nuestro país. Por eso existe una mitología de la revolución mexicana tan rica y truculenta como la mitología griega”¹.

i.-El periodo revolucionario: expresión de la realidad nacional (1910-1920)

Sin duda alguna, uno de los periodos más importantes de nuestra historia como nación independiente está marcado por el proceso revolucionario que oficialmente, según la historiografía tradicional sobre la revolución mexicana, comienza en 1910 y se prolongaría durante una década. A partir de la conmovición de este decenio se da un reacomodo de las fuerzas de los distintos grupos de la sociedad mexicana y de los intereses de cada uno de estos durante buena parte de la historia de México en las décadas subsiguientes. Sin embargo, en el plano institucional, no hubo entre estos grupos una relación de paridad e igualdad, en cuanto a sus intereses y necesidades, que hubiera permitido el desarrollo conjunto sí, pero autónomo y respetuoso, de cada una de las partes integrantes de la sociedad durante las primeras décadas del siglo XX². Por el contrario, después de la cruenta década, a partir de los programas y de las instituciones estatales, se oficializa una relación de subordinación mediante la cual la ideología de la clase dirigente emanada de la

¹.- SEMO, Enrique, *Historia mexicana: economía y lucha de clases...*, p. 233

².- Esto a pesar de que la Constitución de 1917 contenga artículos fundamentales que podrían contrariar lo dicho.

revolución, se impone sobre el resto de la población. Es decir, sobre "el pueblo" indistinto, sobre la "masa" amorfa que "indeclinablemente" había que *redimir y modernizar*.

No obstante, los sectores involucrados en el proceso fuerte de la fase armada lograron conquistar con su participación decisiva ciertos beneficios en materia de derechos sociales. Tal es el caso de los obreros, pero en esencia el de los campesinos. Sin embargo, estas conquistas fueron las concesiones mínimas necesarias que hizo el grupo director que emerge de la lucha armada, y que posibilitaron la "pacificación" y la conformación del Estado nacional moderno, *sui generis*, si se quiere, pero Estado al fin de cuentas en tanto instrumento y figura que articuló y reguló la vida económica, política y cultural de la nación.

La historiografía tradicional de la Revolución Mexicana ubica el inicio de la década armada de la revolución, que llamaremos de aquí en adelante *periodo revolucionario*, en 1910 con la proclamación del *Plan de San Luis* por parte de Francisco I. Madero. Sin embargo, los antecedentes inmediatos anteriores se ubican en la serie de contradicciones sociales y estructurales que se traducían en los altos niveles de pobreza de la gran mayoría de la población. Tales contradicciones tuvieron su expresión más clara en la serie creciente de protestas sociales que durante la primera década del siglo XX se fueron agudizando³. A la par de las protestas y reivindicaciones de los sectores explotados y desfavorecidos económicamente, como las huelgas obreras y el descontento campesino ocasionado por la usurpación y el despojo de sus tierras, al interior de las cúpulas económicas y directivas se fue acentuando una clara crisis política. El trasfondo de dicha crisis encubría los intereses económicos del sector que empezaba a despuntar y que se veían obstaculizados por las

³ - Ver GILLY, Adolfo, *La revolución interrumpida: una guerra campesina por la tierra y el poder...*, pp. 74-75.

prácticas decimonónicas y los propios intereses económicos de la oligarquía tradicional que se contraponían al desarrollo pleno del mercado interno y del capitalismo nacional⁴. Además, la crisis económica mundial de 1907-1908 afectó de manera sustancial la economía mexicana dada la dependencia que sus productos agrícolas de exportación mantenían dentro del mercado internacional. Las consecuencias fueron la caída de los precios de los productos de exportación, el despido masivo de trabajadores y la escasez de los productos de consumo, etc. La crisis social era inevitable⁵.

La valoración de la capacidad y voluntad de acción de las fuerzas sociales por parte del sector que impugnaba la crisis política dentro de la burguesía, y que buscó el apoyo y el respaldo en los mismos sectores explotados, no fue real ni acertado. No pudo controlar al "pueblo", no podía, además, porque en el fondo las reivindicaciones de los sectores que inicialmente se aglutinaron a su alrededor, afectaban de manera directa sus propios intereses e intenciones⁶.

En términos generales, durante el periodo revolucionario los distintos sectores y grupos toman partido, de una o de otra forma, dentro del reacomodo social por medio de la lucha armada. Durante el desarrollo de esta lucha los intereses económicos concretos de cada sector estaban de por medio, así para la burguesía, terrateniente o industrial, era prioritario la defensa de la propiedad privada, y la no aplicación de reformas sociales laborales demandadas por los obreros, o el reparto agrario, y con ello el derecho a la posesión de la tierra, como consigna concreta del campesinado.

⁴.-La figura misma de Madero encarna a este grupo.

⁵.- Ver GILLY, op. cit., p. 79.

⁶.- Gilly nos dice lo siguiente: "La preocupación de Madero, con la de otros políticos de la oposición [respecto de Porfirio Díaz], no era encabezar una revolución como *la que estalló finalmente entre sus manos*, sino canalizar el descontento popular, hacer a un lado al anciano dictador y asegurar su sucesión pacífica a través de las reformas políticas democráticas", en *Ibid.*, p. 80, cursivas nuestras, (c.n.).

La participación masiva del campesinado era la manifestación clara que respondía y se oponía a la situación socioeconómica precedente y, por lo tanto, no era solamente una cuestión de orden militar sino social.

Antes de que el periodo revolucionario cesara, o de que se lograran ciertas condiciones de estabilidad social, la creación de la nueva Constitución vino a representar un acontecimiento histórico significativo, en tanto fungió como el documento madre de la imaginaria mitológica que se desprenderá después⁷.

Sin duda alguna este acontecimiento ha sido uno de los más importantes en la historia del siglo XX en México, en tanto que este documento fue la base sobre la cual se construyó el proyecto nacional revolucionario de las décadas subsiguientes. Sin embargo, hay que ser pertinentes y darle una justa y real dimensión, sobre todo en lo que toca a la concreción de la misma, es decir, a su puesta en práctica y las orientaciones que contiene. A este respecto, veamos las siguientes citas:

... la Constitución de 1917 es una Constitución burguesa [...] bajo su amparo la burguesía y el capitalismo se han desarrollado en México. Pero es también [...] la sanción legal del triunfo de la primera revolución nacionalista en América Latina.

... la aplicación de las cláusulas democráticas de la Constitución fue dejada en gran parte como letra muerta por los gobiernos sucesivos y las conquistas sociales sólo se aplicaron allí donde la organización impuso la relación de fuerzas que permitió hacerlas efectivas⁸.

⁷.- Adolfo Gilly nos dice lo siguiente: "En una serie de artículos fundamentales: el 3, sobre educación; el 27, sobre la tierra y la propiedad nacional del subsuelo; el 123, sobre los derechos de los trabajadores, el 130, sobre la secularización de los bienes de la Iglesia, impuso su criterio el ala jacobina .

"Fueron esos artículos, y en especial los referentes a la cuestión agraria y a los derechos del trabajador, ausentes del proyecto y de las intenciones carrancistas y contrarios a éstas, los que convirtieron al proyecto de reforma al texto de 1857 en una nueva constitución. De modo tal que, en el momento en que fue aprobada - 31 de enero de 1917 - la Constitución mexicana era indudablemente la más avanzada del mundo. No era socialista, ni rebasaba los muros del derecho burgués. Pero prácticamente declaraba inconstitucionales a los terratenientes y a los latifundios; sancionaba derechos obreros y campesinos, no simplemente los 'derechos del hombre' en general; y favorecía y estimulaba reformas nacionalizadoras en las ramas fundamentales de la economía", en *Ibid.*, pp. 255- 256.

⁸.- *Ibid.*, pp. 259-260.

El fin del periodo revolucionario marca el inicio de una etapa de cierta estabilidad política a partir de la cual se pueden tender las líneas por las que habría de transitar el *proyecto nacional revolucionario*. Adelantemos aquí que las políticas económicas, sociales y culturales que se desprenderán después de la institucionalización de la Revolución de 1910, ya terminada la fase armada, irán encaminadas, a adecuar las condiciones materiales y no materiales de la población para que contribuyan al modelo de acumulación económica y, en suma, a la consolidación del modo de producción capitalista en México. En esto, precisamente, consiste desde nuestro punto de vista dicho *proyecto*.

Encuadre: antecedentes económicos y políticos

Los antecedentes, la "antesala", de las debilidades económicas de las naciones latinoamericanas, México dentro de ellas, las tenemos que ubicar ineludiblemente en las "estructuras precapitalistas" que se arraigaron en estos países como producto de la vida colonial, y que determinaron de manera sustanciosa los primeros momentos de la vida independiente⁹. A lo largo del periodo colonial se forjó una estructura, una "matriz económico-social", sobre la base de la cual se erigieron los estados nacionales de la región justo en el momento en que el capitalismo internacional, representado por las potencias mundiales, adquiría o iniciaba lo que Agustín Cueva denomina la fase superior del capitalismo. Nuestros países, como entidades políticamente independientes, entran al

⁹.- CUEVA, Agustín, *El desarrollo del capitalismo en América Latina...*, p. 11

concierto del desarrollo del capitalismo mundial con una ineludible "debilidad inicial" que la "herencia colonial" imponía¹⁰.

En términos económicos esta circunstancia histórica ocasionó lo que Enrique Semo denomina "desacumulación originaria"¹¹ y ésta, a su vez, una serie de factores que complicaron y agudizaron la "debilidad original"¹² y nuestro propio desarrollo histórico. Dicha "desacumulación originaria" consistió, por un lado, en la extracción excesiva de riquezas naturales por parte de los países europeos centrales lo cual implicó, por otro lado, "un bajísimo nivel de desarrollo de las fuerzas productivas" de las economías locales.¹³

Además, hay que considerar que en tanto la conformación de las economías estuvo determinada por las necesidades económicas de las potencias mundiales, en México, al igual que en el resto de los países latinoamericanos, se requirió formar una economía primario-exportadora y complementaria del capitalismo industrial, "[una economía] acicateada y al mismo tiempo limitada desde el exterior, volcada preponderantemente 'hacia fuera'..."¹⁴. Así, el proceso económico de acumulación originaria se realiza con estrecha relación de los intereses de las economías imperialistas en ascenso y las reducidas oligarquías locales¹⁵.

Después de la Independencia, el liberalismo juarista sienta las primeras bases para el futuro desarrollo capitalista consolidando ciertos principios político económicos como la

¹⁰ - Para Cueva esta herencia fue tan determinante como lo expresa en la siguiente cita: "...la plena incorporación de América Latina al sistema capitalista mundial, cuando éste alcanza su estado imperialista en el último tercio del siglo XIX, no ocurre a partir de un vacío, sino sobre la base de una matriz económico-social preexistente, ella misma moldeada en estrecha conexión con el capitalismo europeo y norteamericano en su fase protoimperialista", en op. cit., pp. 11-12.

¹¹ - Enrique Semo citado por Cueva, en op. cit., p. 13.

¹² - Ver CUEVA, op. cit., pp. 14-15 y 53.

¹³ - Ibid., p. 13-15.

¹⁴ - Ibid., p. 68.

¹⁵ - Ibid., pp. 66-67.

Constitución de 1857¹⁶. En tanto que la prioridad era la consolidación de tales bases se intentó romper, por lo menos en las leyes y en los ideales, con las trabas precapitalistas que imposibilitaran dicho desarrollo económico. Paradójicamente, el resultado de las políticas del liberalismo juarista surtió el efecto contrario¹⁷. Es decir, trabajo libre y pequeña propiedad privada, fueron la antítesis de lo que en realidad sucedería durante los siguientes lustros¹⁸.

La "matriz económico-social", legado de la "herencia colonial"¹⁹, dificultó pues la consolidación de un *mercado interno* indispensable para el desarrollo del capitalismo y la instauración de un Estado nacional moderno propiamente dicho, desde el punto de vista del liberalismo político económico.²⁰

Después del liberalismo juarista algunos autores plantean que durante el Porfiriato se realiza un avance y una integración de las tres principales regiones geopolíticas y económicas que se reconocen (norte, centro y sur), debido, fundamentalmente, a la construcción y ampliación de la infraestructura ferroviaria por todo el territorio²¹.

Durante este período la región que comienza a despuntar y manifestar relaciones laborales, instrumentos de producción capitalistas, etc., es precisamente el norte,

¹⁶.- "... bajo la égida de la burguesía juarista [...] El Estado crea las condiciones jurídico-políticas (leyes de Reforma, Constitución de 1857, fortalecimiento del poder central pasando incluso por encima del federalismo constitucional) para el desarrollo capitalista y la consolidación nacional de su propio mercado interno", pp. 16-17 y 31, en GILLY, Adolfo, op. cit.

¹⁷.- Ver *Ibid.*, pp. 26-27, 37.

¹⁸.- Ver GONZÁLEZ, Luis, "el liberalismo triunfante"..., p. 176.

¹⁹.- CUEVA, op. cit., pp. 11-12.

²⁰.- El desarrollo del mercado interno, para Aguirre Rojas, comprende desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el Cardenismo. Veamos lo que nos dice éste: "Ese era el problema económico central que se dirimía para el capital industrial, una nación se consolida orgánicamente como verdadera nación capitalista, y crea una real sociedad burguesa en el sentido del término", p. 191, en AGUIRRE, Rojas Carlos Antonio, "Mercado interno, guerra y revolución en México: 1870-1920"...

²¹.- Ver *Ibid.*, p. 195.

manifestando "...una modernización global de toda su estructura social, así como los más altos desarrollos de todo el país"²².

Por su parte, a la par del avance progresivo del norte, la región del centro, sede del poder político "...conserva a pesar de todo una estructura agraria con patrones claramente precapitalistas"²³, debido, esencialmente, al predominio de la hacienda tradicional decimonónica con todas las consecuencias, no sólo económicas sino sociales, que ésta implicaba.

Ya entrada la primera década del siglo XX aflorarían las contradicciones y desequilibrios internos del país como efecto, en gran medida, de las recesiones económicas del capitalismo en el mundo y las consecuencias que tuvo para la economía mexicana, dada la dependencia extrema de ésta respecto de las "economías centrales" del capitalismo y del mercado internacional²⁴.

Además, las diferencias económicas ocasionaron una fricción entre los sectores pudientes del país de las distintas regiones socioeconómicas, y que al no encontrar posibilidades de una salida política negociada, desembocaría, al final de cuentas, en la ruptura inevitable que desencadenaría, en los sectores sociales económicamente desfavorecidos del país, la violencia como única válvula de escape de la injusticia social sazónada a lo largo de las décadas de opresión²⁵.

²² -Ibid., p. 197 y 203.

²³ Ibid., p. 205.

²⁴ -Ibid., p. 226.

²⁵ - Ver ibid. en Aguirre Rojas, op. cit.

En suma, el porfiriato fue la continuación de las políticas del liberalismo juarista y, a diferencia de lo que las cúpulas económico-políticas porfiristas pensarán, la acentuación de las tensiones y las contradicciones que en el seno de la sociedad se venían gestando²⁶.

Por otro lado, una de las características políticas esenciales del régimen fue la centralización absoluta del poder en la figura del presidente. La permanencia de Díaz en la cima del poder, obedece a la necesidad de crear las condiciones sociopolíticas para el desarrollo del capitalismo²⁷. Éste, implanta un Estado "liberal-oligárquico", es decir, "...teóricamente liberal, supuesto continuador, incluso, del liberalismo juarista, pero de una esencia autoritaria por demás manifiesta..."²⁸.

Los costos políticos y sociales del régimen porfirista se traducen, por un lado, en una población desposeída y explotada debido a las determinaciones históricas de la "herencia colonial" mencionada, y a las necesidades del proceso de desarrollo capitalista tanto de las potencias mundiales como de las oligarquías locales; además, por otra parte, en el arrinconamiento y exclusión del reducido sector "pequeñoburgués"²⁹ principalmente de las ciudades.

²⁶ - Con relación al Porfiriato Gilly nos dice lo siguiente: "México se había modernizado en la economía, en la administración estatal, en la cultura, y una clase dominante de terratenientes e industriales se había consolidado en el poder y había generado su propia representación política, los llamados 'científicos' que rodeaban a Porfirio Díaz, en cuyas mentalidades y cuyo programa la filosofía positivista había sustituido al liberalismo de los años sesenta y setenta del siglo XIX [...] El positivismo, ideología que expresaba la convicción de que ese progreso sería continuo e indefinido, presidía también la organización de las nuevas instituciones educativas entre ellas Universidad Nacional de México y la Escuela Nacional Preparatoria, de los centros artísticos y culturales...", en op. cit., pp. 62-63.

²⁷ - Ver CUEVA, op. cit., p. 134.

²⁸ - Ibid., p. 127.

²⁹ - Cueva nos plantea que "... a este estado [le era imposible] encontrar una base de apoyo en los sectores pequeñoburgueses reducidos a su mínima expresión por la estructura latifundiaría en el agro y deprimidos al máximo en las urbes por el predominio del capital monopolístico, que impedía todo desarrollo del capital 'desde abajo' [...] Mas en el fondo [el Estado] no podía instituirse de otro modo que a través de una superestructura cerrada y absolutista, notoriamente ubicada por encima y en contra de la sociedad civil. Por eso la cadena dialéctica de represión y manipulación implícita en todo proceso de dominación burguesa,

El favoritismo político y las concesiones hechas por el gobierno de Díaz cumplieron en cierto sentido una doble función histórica. Por un lado, tales concesiones y la tolerancia de las arbitrariedades y los abusos cometidos por los sujetos de acción política de los distintos "grupos de acción social"³⁰, representaron una especie de pacto político de asistencia y de lealtad entre los intereses del poder central como figura representativa del Estado, y de la nación por añadidura, y los poderes político económicos regionales. Pero, por otra parte, la misma situación de favoritismo diferenciado debió haber generado una serie creciente de tensiones al interior del tejido social que aflorarían en la menor coyuntura política que lo permitiera. En este sentido, resulta paradójico que los principales mecanismos políticos que permitieron el predominio de la "paz social"³¹ implicaron, al mismo tiempo, los sacrificios y los costos que con el tiempo se acentuarían a tal punto que para 1910, los intereses, las contradicciones y las fricciones entre los grupos y sectores sociales no encontrarán otro cause más que el de la violencia armada³².

estaba en este caso desbalanceada a favor del primer término; el estado 'oligárquico' era el estado del 'orden y el progreso', que no el del 'consenso' y la 'conciliación' de intereses", en op. cit., pp. 141-142.

³⁰ - Ibíd.

³¹ - MOLINA, Andrés, *Los grandes problemas nacionales y otros textos: 1911-1919...*, p. 141.

³² - Respecto al trato diferenciado ver MOLINA, Andrés p. 138. Por su parte, Javier Garciadiego Dantan nos dice que el trato diferenciado, además de otras características del porfirriato, afectaron a las clases medias o a lo que por su cuenta Agustín Cueva llama sector "pequeñoburgues". Garciadiego nos dice: "Lo que podría llamarse clase media, tanto urbana como rural, se había distinguido desde principios del siglo [XX] por plantear demandas democráticas en diversos países latinoamericanos. Su ideología era liberal, y se manifestaba principalmente contra el enorme papel que jugaba la iglesia, el absolutismo político y los obstáculos económicos, y en pro de ciertas manifestaciones del nacionalismo.

"... como ejemplo de clasesmediero urbano nacionalista es José Vasconcelos [...] fue uno de los muchos empleados inconformes con sus patrones norteamericanos, molesto al ver que se le obstaculizaba el ascenso profesional y, por ende, social" pp. 26-28, en GARCADIIEGO, Datan Javier. *Evolución del Estado mexicano: reestructuración 1910-1940...*

Periodo revolucionario y mercado interno

Según Carlos Aguirre Rojas, durante la segunda fase del periodo revolucionario³³ la creación del mercado interno acelera de manera notable su proceso de conformación, debido, sustancialmente, a la economía de guerra que las circunstancias políticas impusieron a las distintas facciones³⁴. Además, la serie de medidas sociales que los gobiernos provisionales iban tomando, más para favorecerse en la correlación de fuerzas, que motivados por una orientación progresista y "justiciera" para con los sectores explotados, fueron creando las condiciones para que ese mercado interno pudiera desarrollarse. Veamos esto con más detalle.

Hemos hablado de la importancia que la creación del mercado interno tiene para el desarrollo pleno del capitalismo no sólo como sistema productivo sino como sistema y forma de vida. En este sentido, es un elemento imprescindible para tratar de entender el desarrollo posterior de México como un nación que trata de instituirse. Estas son algunas implicaciones de la creación de dicho mercado interno:

Es forjar su unidad económica orgánica, el esqueleto o armazón de flujos y relaciones económicas que vincula las distintas 'partes' constitutivas del espacio nacional al que se intenta dar coherencia y realidad, constituyéndolo como una totalidad interrelacionada que se mueve de una manera coordinada y acompasada, que sea lo más autosuficiente posible y que proporcione la atmósfera adecuada para la consolidación y desarrollo de un cierto tipo de modo de producción que lo ha impulsado.

Es la forma de vida capitalista la que, al romper con el *aislamiento local* y con el desarrollo histórico diverso y siempre en pequeña escala de las sociedades agrícolas,

³³ - Que correspondía a la desarticulación de los ejércitos populares de Francisco Villa y Emiliano Zapata. Ver GUILLY, Adolfo, op. cit.

³⁴ - Aguirre Rojas nos dice: "...Esta economía de guerra va abriendo las nuevas vías por las que habrá de transitar la economía pos-revolucionaria durante las dos décadas siguientes. Teniendo como su eje el intento de modernizar la gran propiedad agrícola sin tocar para nada su gran extensión, el gobierno de Venustiano Carranza va estabilizando lentamente las nuevas bases del funcionamiento social, tratando desde esta temprana fecha de institucionalizar la Revolución. Pero las reivindicaciones campesinas y populares, aún no enterradas del todo, mantienen zonas territoriales y espacios sociales autónomos, alargando así la transición del segundo momento hacia la nueva economía y hacia su 'normalización'", p. 230, en op. cit.

instaura la necesidad de grandes espacios nacionales, de entidades sociales o conglomerados mayores vinculados entre sí, que son el entorno adecuado para su desarrollo. Por eso la nación es un hecho moderno, burgués, típico de la sociedad industrial³⁵.

La instauración de un mercado interno dentro de un territorio tan vasto como México, y como señala Womack desde un enfoque distinto a los autores hasta aquí citados, con una población mayoritariamente rural y culturalmente diversa, no era en ningún sentido una tarea sencilla. Para 1910 la población nacional era de quince millones de los cuales trece de ellos eran habitantes del campo³⁶. Esta realidad poblacional nos lleva a plantear que la gran mayoría la población se caracterizaba precisamente por su forma de vida y su modo de producción precapitalista, por su preindustrialidad. Es decir, estos trece millones de habitantes comparten un modo de producción precapitalista y, en términos generales, una percepción del mundo que los aglutina. No obstante, y al mismo tiempo, dentro de esa innegable *unidad*, había una serie de rasgos culturales como la lengua, las tradiciones, etc., que la hacían diversa.

Esta realidad social le daría características peculiares al proceso de consolidación de dicho mercado y del modo de producción abiertamente capitalista en el país. Es decir, como veremos adelante, el proyecto político cultural que emerge de la revolución, en su fase de institucionalización, es el resultado de la necesidad ineludible de adecuar las condiciones materiales y no materiales para acelerar el proceso de consolidación del capitalismo no sólo como modo de producción, como ya se ha anotado, sino como sistema social y forma de vida. Es decir, el "aislamiento local" del que nos habla Aguirre Rojas no solamente

³⁵.- *Ibíd.*, p. 186, c.n.

³⁶.- Según datos de WOMACK y de GARCÍADIEGO la población nacional para 1910 era de 15 millones de habitantes de los cuales 13 de ellos eran habitantes del campo. Pp. 24, op. cit., y p. 81 en WOMACK, John Jr., "La revolución mexicana: 1910-1920"...

comprende los aspectos económicos regionales, sino todos los ámbitos de la vida social como de alguna manera el mismo autor lo consigna en las siguientes líneas:

... el mercado interno no es una figura homogénea, sino una unidad económica en la cual se da un intercambio –igual o desigual- de productos, hombres, dinero (pero también, aunque esto va más allá del mercado interno, de influencias culturales, costumbres, hábitos, concepciones de la vida, jerarquías, etcétera). La unidad económica nacional vincula así casi siempre espacios o regiones geográficas diversos, heterogéneos y desigualmente desarrollados en lo económico, en lo social, en lo cultural, etcétera³⁷.

Al enfatizar este punto, Aguirre Rojas expresa que durante el porfiriato “... el proceso económico fundamental que vive México [...] es el proceso de formación inicial de las premisas y elementos que constituyen el mercado interno nacional para el capital industrial”³⁸. Por lo tanto, “[el] llamado ‘periodo armado’ de la Revolución [1910-1920] no es en ese sentido más que el tramo intermedio que establece y define el programa de las tareas, objetivos y proyectos a realizar, para llevar a término lo iniciado en el periodo inmediatamente precedente”³⁹.

ii.- Situación sociocultural, plural y diversa de la sociedad

El primer momento determinante de la historia de la vida independiente de México en el que se reflexiona en torno a la *diversidad cultural* es en el periodo que le precede a la institucionalización de la revolución de 1910. Hablamos aquí de la *diversidad* como un problema político y económico, y no de la identidad⁴⁰.

³⁷.- AGUIRRE. Rojas, op. cit., p. 187.

³⁸.- Ibid., p. 211.

³⁹.- Ibid., p. 212.

⁴⁰.- No planteamos que este sea el primer momento en que la identidad nacional es pensada, no desentendemos el movimiento intelectual que le precede al proceso de Independencia.

Entenderemos a la diversidad cultural como un problema que se circunscribe dentro del ámbito político y económico. Es decir, antes y después del periodo revolucionario la gran mayoría de la población nacional, bien indígenas o campesinos tradicionales, gozaba de un modo de producción precapitalista y, por lo tanto, de una concepción precapitalista del mundo. Es en este sentido que la ruptura de tal concepción no solo se torna pertinente sino necesaria para la clase dirigente posrevolucionaria.

Algunos autores, que después serían puntos clave en la planeación social del estado posrevolucionario, comienzan a escribir en pleno desarrollo del periodo armado. Tal es el caso de Manuel Gamio en la antropología y de José Vasconcelos en la educación y la filosofía, entre otros⁴¹. Desde una visión culturalista y occidental, la composición cultural de la realidad social mexicana, desde el punto de vista del pensamiento antropológico, se plantea como un serio problema para el desarrollo del mercado interno y la instauración de un sistema productivo capitalista, así como un régimen político liberal y moderno. En el siglo XIX las reformas políticas de Benito Juárez habían sido el primer paso para crear las condiciones necesarias para el desarrollo del capitalismo y el Porfiriato la continuación directa de aquellas. Después, con la institucionalización de la revolución de 1910, se sistematiza y se implementan programas cuya finalidad fue crear, de manera "efectiva" y perdurable, elementos, no sólo institucionales y materiales, sino intersubjetivos como la *nacionalidad*, y el sentido de pertenencia a la nación. Todo este corpus de culturas

⁴¹.- Tampoco desconocemos que existe una cantidad no pequeña de intelectuales de la época que en esos, y en momentos precedentes, habían planteado ya algunas de las posibles soluciones al problema de la heterogeneidad social de México. Sin embargo, retomamos a estos porque los consideramos como precursores de dos proyectos fundamentales que el Estado mexicano puso en práctica para acelerar los procesos de "integración nacional" y, por consecuencia, de "cohesión social": la aculturación por medio de la educación y el cambio cultural promovido por el indigenismo antropológico.

precapitalistas, de pequeñas nacionalidades, poco o nada se identificaban y se asumían como partes integrantes de la nación mexicana⁴².

Necesariamente, parte de la resolución de este problema implicaba la creación y la difusión de una *nacionalidad imaginaria* y de una *identidad nacional*. Ahora, juzgamos pertinente acotar aquí el manejo de estos y otros conceptos, como el de Estado-nación y nacionalismo, que a lo largo del documento le darán sustento y direccionalidad a nuestras reflexiones.

Las teorías generales de la nacionalidad aplican esta denominación a una agrupación humana con una lengua, tradiciones, territorio, costumbres, rasgos raciales y memoria histórica⁴³. Sin embargo, nosotros hemos decidido emplear la categoría de *nacionalidad imaginaria* en el siguiente sentido: por *nacionalidad*, desde el punto de vista de la teoría política contemporánea, entenderemos el supuesto sentido de pertenencia que los individuos y las colectividades debían expresar respecto a la idea del Estado-nación como figura representativa y mediadora institucional en la resolución de las problemáticas de la vida social; y, desde nuestra interpretación, anexamos la denominación de *imaginaria* porque es una construcción que se da sobre la base de pequeñas nacionalidades o de nacionalidades periféricas, sin Estado-nación, pero sí con lenguas, tradiciones, territorio, usos y costumbres con relación a la normativización de su vida social, rasgos fenotípicos y memoria histórica, entre otras características.

⁴² - La realidad social mexicana se había venido reflexionando a partir de cierto tipo de pensamiento sociológico, como el del propio Andrés Molina, que aquí hemos citado, sin embargo, la visión antropológica de la realidad social, presentaría a ésta como más compleja, y por tanto, propondría distintas soluciones. Tal es el caso de Manuel Gamio. Lo mismo sucede con la visión filosófica y educativa de José Vasconcelos. Ver GAMIO, Manuel, *Forjando patria...*

⁴³ - No desconocemos que éste concepto ha sido sujeto de una amplia discusión e interpretación teórica, e incluso ideológica. En este sentido, la acotación que se hace del mismo, no pretende ser, en ningún sentido, una idea fija dada. Por el contrario, nuestra acotación parte de reconocer la vigencia tanto de su discusión como de su redefinición en un contexto político como el presente.

Ahora, precisemos que esta noción de nacionalidad mexicana amplificada operaría en un nivel discursivo e ideológico, por un lado, al interior de los distintos sectores y grupos de gobernantes posrevolucionarios, al igual que, por otro lado, en los sectores intelectuales y artísticos de la sociedad. Es, en síntesis, la construcción de una noción de la representación ideal de lo nacional.

Por *identidad nacional*, entenderemos la creación de un cúmulo de elementos cívicos y culturales simbólicos, que tiene como finalidad cohesionar a la sociedad en general y que le permiten tender un vínculo identitario con la idea de la nación en su conjunto.

Por su cuenta, también desde la teoría política contemporánea, entendemos por *Estado-nación* la delimitación de una figura geopolítica y económica al interior de la cual existe una estructura jurídica e institucional, a partir de la cual se implementan y se justifican las políticas económicas y culturales en supuesto y sobrentendido beneficio de su propia articulación y sistematización orgánica.

Por *nacionalismo*, político, económico y cultural, en términos generales, entenderemos la orientación a primera vista endógena de las políticas de los distintos gobiernos, con sus propias diferencias y matices, que se suceden después del periodo revolucionario.

En este sentido, desde nuestra interpretación, la creación de tal *nacionalidad imaginaria* implicaba modificar las condiciones objetivas y materiales concretas para el desarrollo económico del México después de la revolución. Por su parte, la creación de la *identidad nacional* implicó la promoción y el desarrollo de proyectos educativos y artísticos cuya finalidad era crear una noción cívica y estética de *lo mexicano*, del ser mexicano. En síntesis, la clase dirigente se plantea como objetivo crear un *nacionalismo cultural*.

oficialmente promovido y difundido hacia el interior y, esencialmente, hacia el exterior del país.

Ya durante el periodo revolucionario se había ido gestando un nacionalismo político y económico que obtuvo su forma institucional en la Constitución de 1917. Éste, era la respuesta a la amenaza del avance progresivo de los países capitalistas centrales sobre las direcciones económicas y políticas no sólo de México, sino del resto de las jóvenes naciones latinoamericanas. De este nacionalismo político y económico se desprende la necesidad de tal *nacionalismo cultural* que, por un lado, cohesionara simbólicamente a la sociedad mexicana y, por otra parte y al mismo tiempo, diera especificidad histórica dentro del marco del concierto histórico mundial⁴⁴.

Nuestra "especificidad", nuestro nacionalismo e identidad nacional, implicaba necesariamente crear un ideal patrio, cívico, como uno de los elementos intersubjetivos de los que hacemos mención. Sin embargo, cuáles podían ser en aquellos años los elementos catalizadores. Por supuesto, no estaba definido con claridad. Una extensa cita de Andrés Molina Enriquez puede contextualizarnos en el ambiente y en las preocupaciones intelectuales de la época precedente al periodo armado y a la institucionalización de la revolución mexicana:

La unidad de origen, de condiciones de vida, y de actividad propias de una agrupación patria, de por fuerza se tenían que traducir en otras manifestaciones de identidad. El tipo físico, las costumbres, la lengua, ciertas condiciones provenientes del estado evolutivo, y los deseos. Los propósitos y las tendencias generales, tenían que ser poco más menos iguales entre las unidades de una patria. Todo ello tenía que producir, y ha producido, una orientación de todas las fuerzas vitales orgánicas en el sentido de la integral de todas las unidades dichas, de la unidad de origen, de la

⁴⁴ -Ya en 1909, antes del periodo revolucionario, Andrés Molina expresa una fuerte preocupación ante la amenaza latente del intervencionismo norteamericano, que podía darse a solicitud de los extranjeros radicados en México, que denomina "criollos nuevos", con fuertes intereses económicos en el país. Es por ello que la construcción de la nacionalidad, y de un "ideal patrio", se presentaba como una necesidad apremiante porque, si se lograba crear lo que nosotros llamamos un sentido de pertenencia, en un momento dado de una intervención, todos acudirían al llamado y a la defensa de la patria. Ver op. cit., p. 443.

unidad de religión, de la unidad de formas, de la unidad de costumbres, de la unidad de lengua, de la unidad de estado evolutivo, y de la unidad de deseos, de propósitos y aspiraciones comunes: en suma, una orientación hacia lo que podría llamarse el ideal. La patria, pues, es, en resumen desde el punto de vista sociológico en que la venimos considerando, la unidad del ideal común⁴⁵.

Tales argumentos no encontraban su correspondencia en la realidad social, sino todo lo contrario, como el mismo autor lo reconoce:

Desde luego, se puede afirmar, que en nuestro país la unidad del ideal no existe [...] La expresada población, por razón de haber sido formada por la compenetración y la incorporación de distintos agregados humanos en muy diversas condiciones se divide en varios elementos generales que hemos llamado de raza y que presentan desde luego muy grandes diferencias de separación. Esos elementos son, el indígena, el criollo y el mestizo. El negro es insignificante. El extranjero por su calidad de tal, lo consideramos aparte⁴⁶.

Como lo expresa el autor, no existía tal "ideal común", tal nacionalidad ni identidad nacional. Veamos esto de manera retrospectiva. Como rápido antecedente, mencionemos que uno de los momentos importantes del nacionalismo en México se ubica después de la Independencia de México respecto de España, nacionalismo político "...culturalmente homogéneo y centralista en cuanto a su estructura lingüística y étnica"⁴⁷. Al consumarse la independencia las pretensiones nacionalistas de la clase política dirigente no tuvieron aplicación en la realidad social del país que a lo largo de tres siglos se había ido diversificando y haciendo más compleja⁴⁸.

Las diferencias ideológicas en torno a las concepciones de "ser ciudadano mexicano", y la pugna entre los intereses político económicos, desembocaron en un inevitable conflicto entre los distintos proyectos de nación⁴⁹. Estando así las cosas, tales diferencias fueron la

⁴⁵ - Ibid., p. 368.

⁴⁶ - Ibid., p. 378.

⁴⁷ - Ver STAVENHAGEN, Rodolfo y Tania Carrasco, "La diversidad étnica y cultural"..., p. 250.

⁴⁸ - Ibid.

⁴⁹ - Ver BONFIL, Batalla Guillermo, *México profundo...*, p. 149.

orden del día en aquellos primeros momentos independientes. Por ejemplo, la defensa de los territorios ancestrales por parte de algunos pueblos indígenas, tal vez debiéramos decir pueblos originarios, se tradujo como una amenaza para la endeble soberanía nacional por parte de la nueva "clase criolla" gobernante⁵⁰.

Paradójicamente, el indígena real, no idealizado y expropiado en su memoria histórica, se presentaba como "...una desgracia para la patria, un impedimento para ser completamente franceses o norteamericanos, que parecía ser la única manera imaginable de ser mexicanos"⁵¹. Para Guillermo Bonfil, durante el proceso de Independencia, la identidad criolla conformada durante la colonia "...cede su lugar a la ideología del México mestizo, imaginario, si bien se distancia de España, nunca rompe con occidente, ni intenta hacerlo"⁵².

Durante el periodo porfirista la "ideología nacionalista homogeneizadora" recurre incluso la violencia armada para combatir cualquier resistencia a la empresa homogeneizante⁵³.

En este sentido, desde los primeros gobiernos independentistas, como en otras partes de Latinoamérica, se pensó en el mestizaje biológico a partir de la promoción de la inmigración extranjera como alternativa para formar la nacionalidad, no encontrando en México, a diferencia de otros países de Latinoamérica, una aplicación real. Si la inmigración extranjera y la violencia exterminadora no parecieron ser las vías más apropiadas para la imposición de un proyecto de nación, la alternativa era "civilizar", cosa

⁵⁰- *Ibid.*, pp. 150-153.

⁵¹- *Ibid.*, p. 154.

⁵²- *Ibid.*, p. 160.

⁵³- STAVENHAGEN, Rodolfo..., *op. cit.*, p. 251.

que en México, para Bonfil Batalla, "...ha significado siempre desindianizar, imponer occidente"⁵⁴.

En esta misma línea pensamos que la reflexión sociológica e histórica de la conformación cultural de la época prerrevolucionaria, determinó, en gran medida, la acción política en el periodo de la institucionalización de la Revolución Mexicana. Por lo tanto, la preponderancia del elemento mestizo en el conjunto de la sociedad sería la transformación social necesaria para el país, es por ello que, con un tono de premonición, Molina nos expresa estas ideas:

... la raza indígena se resiente de su atraso evolutivo, y la mestiza lucha entre el atraso evolutivo de los indígenas y la acción contraria de los criollos y de los extranjeros. Por algún tiempo todavía, existirá la línea de separación que aparta a los indígenas de los mestizos, y estos oprimidos por los criollos y los extranjeros, tardarán en desarrollarse plenamente [...] los mestizos consumarán la absorción de los indígenas y harán la completa fusión de los criollos y de los extranjeros aquí residentes en su propia raza, y a consecuencia de ello, la raza mestiza se envolverá con libertad⁵⁵.

A diferencia del porfirriato, lo que sucede después de la Revolución de 1910 es que la importancia se centra en el *mestizaje cultural*, el cual es pensado con un claro predominio de los elementos hispánicos sobre los indígenas indiferenciados⁵⁶. O, dicho con otras palabras, el proyecto revolucionario optó por la promoción del *sincretismo cultural*. Lo que esto representó, por un lado, fue el intento por borrar, sobre todo, la "etnicidad"⁵⁷,

⁵⁴.- BONFIL, Batalla op. cit., 158.

⁵⁵.- MOLINA, Andrés, op cit., p. 352.

⁵⁶.- Ya Molina decía en 1909 que: "La base fundamental e indeclinable de todo trabajo encaminado en lo futuro al bien del país, tiene que ser la continuación de los mestizos, como elemento étnico preponderante y como clase directora de la población. Esta continuación en efecto, permitirá llegar a tres resultados altamente trascendentales: es el primero, el de que la población pueda elevar su censo sin necesidad de acudir a la inmigración; es el segundo, el de que esa población pueda llegar a ser una nacionalidad; es el tercero, el de que esa nacionalidad pueda fijar con exactitud la noción de su patriotismo. Todo ello hará a la patria mexicana y salvará a esa patria de los peligros que tendrá que correr en sus inevitables luchas con los demás pueblos de la tierra", en *Ibid.*, p. 395.

⁵⁷.- Ver VARESE, Stefano "Una dialéctica negada: notas sobre la multiétnicidad mexicana"..., p. 141.

entendida como culturas étnicas locales, de los pueblos indígenas y, al mismo tiempo, la creación híbrida y simbólica de lo mestizo como elemento social, no como clase, predominantemente representativa de lo "mexicano" y lo nacional.

Stefano Varese plantea que históricamente en nuestra realidad ha existido una "*dialéctica de las etnicidades*" que a lo largo de los años y procesos históricos de nuestro país ha sido bloqueada, a favor de la construcción del Estado Nación con las características que tuvo y tiene⁵⁸. Siguiendo la reflexión anterior cuestionémonos en torno al por qué de la negación de esa *dialéctica de las etnicidades*⁵⁹. Así, el autor nos sitúa en el proceso de constitución como nación independiente:

[el nacionalismo del siglo XX] ... hunde sus raíces en la ideología liberal decimonónica y más allá aún en una concepción napoleónica de la nación, heredada de la gran revolución burguesa que quiso hacer de un conjunto heterogéneo de etnias, lenguas y aspiraciones, un nación sobre la base de una vaga y momentánea solidaridad política⁶⁰.

El trasfondo de las políticas homogeneizantes, evidentemente, eran los intereses económicos extranjeros, los de los sectores oligárquicos del país y los de la nueva clase política directora que emerge de la Independencia, primero, y de la revolución de 1910, después. Es por ello que los intelectuales inmediatos anteriores al periodo revolucionario, durante el desarrollo de éste y la institucionalización posterior, reflexionaron en torno a la composición cultural, diversa y plural de la realidad social, teniendo como eje medular la estructuración del proyecto económico de desarrollo de los grupos políticos y económicos dirigentes y no el desarrollo económico, político y cultural equilibrado de los distintos componentes culturales diferenciables de la sociedad en general. En las élites intelectuales,

⁵⁸ -Ibid, p. 142.

⁵⁹ -La dialéctica de las etnicidades implicaría una convivencia y relación de paridad entre todas las etnicidades componentes de una sociedad ampliada, de una nación, en suma, de una sociedad compleja.

⁶⁰ - VARESE, Stefano, op. cit., p. 144. Ver también BONFIL, Batalla, op. cit., p. 149.

constructoras de la *identidad nacional* y de la *nacionalidad imaginaria*, esto se expresaría en el manejo del concepto de *cultura* apegada completamente a la occidental⁶¹.

En este sentido el proyecto nacional revolucionario planteó, sistematizó e hizo oficial, por medio de las instituciones y de la élite política, económica e intelectual, su intención de modificar la realidad cultural bloqueando de tal manera la "dialéctica de las etnicidades".

La heterogeneidad era, en suma, uno de los principales obstáculos para la creación de la *nacionalidad imaginaria* como un elemento importante para el desarrollo capitalista de la sociedad. A partir de estas valoraciones, el Estado revolucionario se plantea como primeros pasos, apenas concluido el periodo armado, la redención educativa de las masas analfabetas y la promoción del *cambio cultural* para los indígenas.

Para finalizar este apartado recurramos al pensamiento de Manuel Gamio que sintetiza con claridad la continuidad en el discurso ideológico de los grupos dirigentes desde los primeros años del siglo XX y del que se desprenderán algunas de las principales acciones "revolucionarias" aquí contempladas:

... la heterogeneidad étnica de la población mexicana, su divergencia en ideales, sus diferentes idiomas, etc., etc., hacen indispensable tender desde luego al conocimiento y caracterización etnográfica de los diversos grupos sociales para hacer que sus actividades y características converjan y se desarrollen armónicamente y se prepare un futuro estado de cohesión social que es inherente a toda nacionalidad definida y consciente⁶².

⁶¹.- Varesse, nos dice respecto de los países socialistas que tampoco elaboraron otro programa que hubiera implicado la no negación de las etnicidades, lo cual es el reflejo del predominio de cierta noción de "cultura" que emana de una ideología específica: "[Inicialmente]... los países socialistas centrales [que no pertenecían al Tercer Mundo] continuaron a manejar un concepto restringido y en cierta medida elitista de la idea de cultura. La cultura como fenómeno superestructural vinculado a un determinado modo de producción y a una determinada organización social y política (organización de la conciencia también) está destinada a modificarse con los cambios que se realizan en las estructuras económicas y políticas. En consecuencia las sociedades étnicas marginales y regionales en cuanto entren al círculo de la construcción socialista irán dejando sus formas expresivas tradicionales para ir integrándose a la cultura socialista, a la cultura proletaria", en *Ibíd.*, p. 141. Para un desarrollo más amplio de esta idea remitimos al capítulo V de este trabajo.

⁶².- GAMIO, Manuel, *Forjando patria...* p. 35.

Esto quiere decir que se inicia la creación sistemática de dicha *nacionalidad imaginaria* y de la *identidad nacional* lo cual implicó la generación de un discurso ideológico en torno a la "evolución" histórica de la realidad cultural de México que es una constante en todas las historias de la música que aquí estudiamos y que prevalecería, con mayor o menor énfasis, en la "jerga" de los grupos políticos dirigentes y en la de los estudiosos de las ciencias sociales.

En suma, se inicia oficialmente la creación, promoción y difusión de un *México Imaginario* sazornado al calor de los intereses de la clase gobernante, grupo minoritario de la sociedad mexicana⁶³.

iii.- La dimensión histórica e ideológica de lo nacional

Hasta aquí, hemos analizado la manera en cómo las estructuras políticas y económicas precapitalistas heredadas del periodo colonial dificultaron la consolidación del mercado interno y el desarrollo pleno del capitalismo en México. El periodo revolucionario de 1910-1920-21 es la consecuencia directa de las contradicciones, diferencias ideológicas y aspiraciones económicas, de clases, grupos y sectores sociales que se circunscriben dentro del mismo proceso de consolidación del capitalismo.

Para la clase dirigente emanada de la revolución mexicana la realidad económica y sociocultural de la gran mayoría de la población se presentaba como el principal obstáculo para el desarrollo del mercado interno y del capitalismo, en tanto sus modos de producción

⁶³.- BONFIL, Batalla Guillermo, *México profundo: una civilización negada...*, op. cit.

y su forma de vida eran, abiertamente, precapitalistas. De tal suerte que la "dialéctica de las etnicidades" les resultaría rotunda y definitivamente inadmisibles.

El proyecto revolucionario que emanaría de la institucionalización de la revolución tendría como objetivo principal crear las condiciones materiales y no materiales para acelerar el proceso de consolidación del capitalismo mexicano. Dentro de las materiales, entre otras, se promovió la aculturación de los pueblos indígenas, la reforma agraria y la nacionalización de rubros económicos fundamentales para la ulterior industrialización. Por su cuenta, dentro de las no materiales, se promovió el *mestizaje cultural* en la dimensión cívica-educativa y en la estética-simbólica. Dicho mestizaje cultural consistiría, desde nuestro punto de vista, en la elaboración de un discurso que plateara la confluencia armónica de las tradiciones culturales indígena e hispánica. Todo ello tendería a crear, difundir y fortalecer la *nacionalidad*, como aquí la hemos venido entendiendo, y la *identidad nacional*.

La educación de las masas analfabetas sería el vehículo por medio del cual se difundiría el discurso cívico de la identidad y que al mismo tiempo fortalecería la nacionalidad. Pero, para el caso de "las artes", el asunto fue distinto en tanto tales manifestaciones no fueron pensadas como un vehículo de "redención", sino como un espacio simbólico dentro del cual debía reflejarse la *identidad*.

De tal forma la educación y las expresiones artísticas confluyen en la gran tarea de definición de la evolución histórica de las manifestaciones artísticas consideradas como nacionales, mexicanas, a la hora de generar y difundir un discurso histórico de lo nacional. De tal manera, pues, que la veta ideológica del discurso histórico de la evolución y conformación de las expresiones artísticas nacionales emana de la fuente mitológica de la revolución mexicana.

Preguntémonos ahora, ¿cómo se reflejan todos estos procesos políticos y socioeconómicos en la historiografía de la música mexicana? La fuerza mitológica de la revolución mexicana pronto absorbió a las disciplinas humanísticas y sociales, como la historia dentro de éstas, al igual que a toda una cantidad importante de *artistas* e intelectuales de la época. La tarea nacionalista de estos sectores consistió en crear y difundir un discurso ideológico de lo nacional ¿Qué historia nacional reconstruir y difundir hacia el interior y hacia el exterior de la nación? ¿Cuál fue la interpretación de la evolución histórica de las expresiones artísticas consideradas como nacionales y cuál su relación con la dimensión ideológica de lo nacional? ¿De qué manera la dimensión histórica e ideológica de lo nacional está presente en las historias de la música de México? Y, por último, ¿de qué manera tales discursos historiográficos contribuyeron a la creación de la *nacionalidad imaginaria* y de la *identidad nacional* y, en suma, al proceso de consolidación del capitalismo en México?

Las respuestas a estas interrogantes serán las líneas generales por las cuales transitará nuestra reflexión durante los siguientes capítulos.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

"...bajo el torbellino de la modernidad -exacerbado por la Revolución-, yace un estrato mítico, un edén inundado con el que ya sólo podemos tener una relación melancólica; sólo por la vía de la nostalgia profunda podemos tener contacto con él y comunicarnos con los seres que lo pueblan: pues esos seres edénicos son también seres melancólicos con quienes es imposible relacionarse materialmente, y sin embargo son la razón de ser del mexicano" (Roger Bartra, La jaula de la melancolía, pp. 44-45)

Capítulo II

Rubén M. Campos: lectura historiográfica del texto *el folklore y la música mexicana*¹

"La raíz de nuestra raza está empapada en los limos del islote sangriento de las lagunas de Anáhuac. De aquí partieron a tomar ciudades y pueblos los aztecas taciturnos, portadores de sus ritos sangrientos y camiceros y sembradores de su tristeza ancestral. El cáliz amargo de su alma, civilizada mas tarde por el misionero español portador de su doctrina de renunciación, sintióse herido de aroma letal al beso del polen de la poesía y de la música civilizadora, y se resolvió en esos cantos tristes, en esas melodías melancólicas de amor y muerte, que son los dos pedales del alma de nuestra raza." (p. 162, c.n.)²

El autor e ideas introductorias

En éste capítulo, a partir de la lectura del texto de Rubén M. Campos, trataremos de dar respuesta a las cuatro últimas preguntas planteadas en el capítulo precedente. A saber: ¿Qué historia nacional reconstruir y difundir hacia el interior y hacia el exterior de la nación? ¿Cuál fue la interpretación de la evolución histórica de las expresiones artísticas consideradas como nacionales y cuál su relación con la dimensión ideológica de lo nacional? ¿De qué manera la dimensión histórica e ideológica de lo nacional está presente en las historias de la música de México? Y, por último, ¿de qué manera tales discursos

¹ - CAMPOS, Rubén M., *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925). Obra integrada con 100 sones, jarabes y canciones del folklore musical mexicano, cuyas melodías están intactas. Ilustraciones de tipos, escenas y paisajes pintorescos de antaño y retratos de músicos mexicanos*, publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1928, 351 p.

² - A partir de aquí en todas las citas textuales que se hagan del texto de Rubén M. Campos, se indicará entre paréntesis las páginas de las que proceden y con c.n., si queremos indicar que las cursivas son nuestras.

historiográficos contribuyeron a la creación de la nacionalidad y de la *identidad nacional* y, en suma, al proceso de consolidación del capitalismo en México?

En 1926, dentro del marco del Primer Congreso Nacional de Música en México, el erudito en musicología mexicana Jesús C. Romero manifestaba abiertamente su preocupación ante la carencia de una historia de la música mexicana, carencia, en síntesis, de un discurso histórico de lo nacional en música, y a la sazón decía: "...el mismo Rubén M. Campos, quién según sé, está comisionado para escribir (¿cuándo la terminará?) la historia de *nuestro folklore* musical?"³

De entrada mencionemos que puede parecer extraño retomar aquí un texto que en principio, y en sentido estricto, no pretende ser una historia de la música en México. Más aún, que no contenga ni siquiera la palabra *historia* dentro de su encabezado principal, lo cual no quiere decir que en el desarrollo del texto esté ausente una visión historicista de la música, tal vez debiéramos decir, de las músicas en México.

Decidimos partir de este texto por dos razones fundamentales que es necesario mencionar. La primera, porque podemos ubicarlo dentro de una *corriente esteticista* que estudió en aquellos momentos iniciales al folklore, musical, en este caso⁴; y, segundo, porque consideramos que dentro de la historiografía musical de México, es el primer texto que plantea, que hace una lectura e interpretación de la memoria histórica cultural de la música en México, justo en un momento todavía confuso y turbulento, que la inercia histórica de tres lustros de sangre y fuego imponían⁵.

³.- ROMERO, Jesús C., "La historia crítica de la música en México como justificación de la música nacional"..., subrayado nuestro, p. 165.

⁴.- El desarrollo de esta tendencia se ve en el capítulo III.

⁵.- Existe el texto de Alba Herrera y Hoguzón *El arte musical de México*, publicado en 1917 el cual es una especie de recuento histórico de la música digamos académica. De manera muy general dedica unas cuantas páginas a la música precolombina pero, en todo caso, no es un texto que intente ser general. Por tal motivo decidimos partir del texto de Rubén M. Campos.

Momento difícil, sin duda, en el que no se ha logrado aun el desarrollo pleno de una vida institucional, la "paz" sigue pareciendo endeble y el fantasma de la guerra ronda aun dentro de los grupos, caudillos directores y los poderes políticos económicos regionales. El Estado, la Nación, como entelequia política, no se ha afianzado ni legitimado aun de manera fuerte hacia el interior ni hacia el exterior del país.

El proyecto revolucionario cultural que emerge del nacionalismo político ha dado ya sus primeros pasos sin encontrar una correspondencia real e inmediata en la realidad social. La orientación redentora del proyecto educativo de José Vasconcelos pronto se ha visto desvirtuada por el predominio de los intereses prácticos que los gobiernos revolucionarios le impregnan, a la par de que la mayoría de la población sigue estando más preocupada por intereses más bien terrenales y no tanto *espirituales*.

En fin, no adelantemos algunas de las reflexiones y baste tan sólo mencionar, por último en estas ideas introductorias, que nuestro autor ha experimentado en carne propia las inclemencias y vicisitudes de la guerra, lleva con él la carga, nos atrevemos a decir que pesada, de uno de los episodios más cruentos de la historia de México: la revolución mexicana.

El autor⁶

Rubén M. Campos, según el diccionario Porrúa, nació en la ciudad de Manuel Doblado, Guerrero, en 1872; y según la Enciclopedia de México, en Guanajuato Gto. en 1876⁷.

⁶.- Esta nota se elaboró con base al *Diccionario Porrúa: historia, biografía y geografía de México*, Sexta Edición, Méx., D. F., 1995, Vol. I, (p. 572); y a Álvarez, José Rogelio, Dir., *Enciclopedia de México*, Cuarta Edición, Méx., D. F., 1978, Vol. II (p.622).

Parece haberse trasladado pronto a la ciudad de México en donde se desempeñó como literato, fundamentalmente, folklorista y compositor. Debe destacarse también su labor como educador ya que en 1898 impartía las cátedras de Lengua Española y Literatura Mexicana en las Escuela Normal Preparatoria y normal para Maestros, además de haber sido colaborador literario en el periódico político el *Demócrata*.

Como anotamos, se destacó fundamentalmente dentro de la creación literaria en la poesía, la novela, el cuento y la crítica literaria, toda, de corte *modernista*. Fue, además, uno de los fundadores de la revista literaria *Moderna* en donde publicó sus textos⁸.

Como músico compuso, junto con Ernesto Elorduy, la ópera "Zulema" (1899) además de "otras" según nos dice el Diccionario Porrúa⁹. Como folklorista, en el estudio de las expresiones populares y después de haber sido cónsul en Milán¹⁰, escribió *El folklore y la música mexicana* (1928)¹¹, *El folklore literario de México* (1929) y *El folklore de las ciudades* (1930), al igual que una serie de artículos sobre música erudita europea, colonial y popular de México¹². Además, trabajó durante 20 años en el Museo Nacional como investigador y conferencista. Murió en Coyoacán, D. F. En 1945.

Como puede advertirse, además de su interés por temas musicales, Campos tiene una clara vocación literaria, que se manifiesta de manera constante a lo largo del documento haciendo uso de una expresividad casi poética. Revisar su texto es entrar en su

⁷.- En la *Enciclopedia de México* se pone entre paréntesis lo siguiente: "ó en Piedra Grande, hoy Ciudad Doblado, Gto. [no Guerrero, como lo dice el Diccionario Porrúa, en 1874] según Gilberto Ruvalcaba", de *Enciclopedia...* Ahora bien, es posible que en el Diccionario Porrúa haya habido un error de edición al anotar con abreviaturas Gro. en vez de Gto.

⁸.- Su producción en esta rama son: *La flauta de Pan* (poesía), *Claudio Ornoz* (1906, novela), *Cuentos Mexicanos* y *Aztlán tierra de garzas* (1935), además de *Chapultepec su leyenda y su historia* (1919, ensayo histórico, literario), *El bar: la vida literaria de México en 1900*, *La producción literaria de los aztecas* (1936), *Alas nómadas* (libro de viaje) y *Aztlán* (monografía histórica).

⁹.- y "otras partituras" según nos dice la *Enciclopedia de México*.

¹⁰.- En la Revista Musical de México, # 8, de 1919, p. 21, se menciona que Campos se va de cónsul Milán.

¹¹.- En realidad el texto lo escribió tres años antes, es decir, en 1925, como el mismo autor lo hace patente.

mundo y en su historia personal en donde, recurrentemente, aparece un fuerte halo de remembranza cálida de su infancia y su juventud, y un velado conflicto con el presente. En síntesis, un *sentimentalismo* nostálgico del universo *infantil*, pretérito, con fuertes evocaciones costumbristas, y que se ve notablemente reflejado en el manejo poético de su lenguaje que será en todo el documento una constante.

i.- El afianzamiento de lo “nuestro”

En esta parte no haremos una reseña del contenido del texto porque resultaría innecesario. Por el contrario, hacemos una lectura historiográfica la cual busque dar cuenta de lo que hemos considerado los contenidos principales en función de su interpretación de la conformación musicocultural de México y su relación con la dimensión ideológica de lo nacional.

Para tal efecto planteamos dos directrices generales de análisis sobre las cuales gira la lectura, a saber: la percepción temporal y la percepción espacial del desarrollo histórico de la música en México que Campos expresa.

i.i.- La percepción temporal y los momentos históricos y formativos

En las primeras páginas del texto, al remitirse al pasado indígena precortesiano como el primer momento *antecedente* de lo *mexicano*, es evidente una cierta dificultad para reconstruir ese momento. Para dilucidar esta parte recurre a fuentes escritas del siglo XVI,

¹²- Ver SALDIVAR, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, Tomo II..., pp.

fuentes orales de su propio tiempo y a su experiencia personal recolectando prácticas culturales consideradas folklóricas como la danza y la música en este caso. Ante esta dificultad, plantea que las fuentes de interpretación del folklore musical en México son la oralidad indígena de su tiempo, o lo que denomina "nuestra poesía primitiva" (p. 20), al igual que los instrumentos musicales precolombinos y las danzas indígenas contemporáneas.

En su esfuerzo por reconstruir este momento histórico hace una interpretación comparativa a partir de las fuentes escritas coloniales y la observación que él mismo realiza en algunas comunidades de pueblos indígenas. Dentro de este proceso cabe destacar dos cuestiones importantes: uno, el pasado indígena precortesiano aparece abiertamente idealizado y se ubica a lo *mexica* como la única vertiente indígena que contribuye a la formación de lo *mexicano*; y, dos, no puede evitar un entrecruzamiento confuso entre lo *mexica* precortesiano idealizado, lo que considera como heredero de lo *mexica* (náhua) de su tiempo y algunas de las expresiones de otros pueblos indígenas también de su tiempo.

Como ejemplo, citemos el segundo de dos documentos que una de sus fuentes orales le proporciona. Estos documentos, nos dice, "...los ha recogido don Mariano Rojas en su infancia, en Tepoxtlán, su tierra, y me los ha transmitido con el amor de un viejo azteca hacia los restos vivientes del alma de su raza" (p. 35).

Este documento es la transcripción literaria y musical que hace de una antigua danza que representa la peregrinación náhua la cual ilustra el momento mítico e histórico en que un pájaro habló al sacerdote y "caudillo" – al decir de él – de la peregrinación del pueblo, y lo que supuestamente le dijo fue "¡vamos, vámonos!" (p. 36). Esto es interpretado como una exhortación a continuar con el camino, *caminando*. La mención de este documento no

está por demás hacerla en tanto consideremos la fuerte carga ideológica que expresa nuestro autor en la interpretación de este texto y de esta danza. Su práctica y permanencia simboliza para Campos lo siguiente:

...quiere decir que la raza está presta a buscar su destino; y una prueba de este aserto es la facilidad con que nuestros conductores de hombres mueven masas de indios, así sea una de las sierras mixtecas como las tarahumaras, en la cuenca del río Mayo como en la del Usumacinta. Llámese el conductor de hombres Porfirio Díaz o Álvaro Obregón, la fe en los caudillos Tenoch y Mexi está viva, y las grandes familias de indios solamente esperan el llamado para acudir en busca de 'la tierra prometida (p. 37)¹³.

El texto que acompaña a la danza, y la danza misma, procede de Tepoztlán Morelos, no obstante, el contenido simbólico de su realización es trascendida al ámbito nacional. Esta actitud nos deja ver varias tendencias de interpretación de la realidad cultural y musical de México.

La primera es que equipara distintos grupos étnicos que coexistieron en ese momento en el país con los herederos directos del pueblo azteca. Es decir, realiza una síntesis de la pluralidad étnica y una reducción conceptual de ella misma expresada en "los Aztecas".

Con base en una reducción conceptual de la pluralidad étnica hace también una reducción del indígena mismo puesto que lo indígena no solamente es visto como un solo grupo étnico, sino como un grupo social indiferenciado. De éste, incluso, parece hacer una interpretación y una generalización cultural del *carácter* y la *actitud* ante fenómenos sociales, políticos y económicos, y que pueden verse en la alusión a Porfirio Díaz o Álvaro Obregón como dos caudillos a los cuales *la raza azteca*, toda, "...está presta a buscar [al oír su llamado] su destino" (op. cit., ver p. 37 y p. 38, c.n.).

¹³.- Nos parece que aquí está presente la noción de lo venidero, lo futuro y el *progreso* como uno de los elementos discursivos medulares de la ideología cuasi mitológica del nacionalismo revolucionario de la época.

De ésta manera elogia la danza indígena "azteca" representada en Tepoztlán haciendo al mismo tiempo una manipulación ideológica e incluso política de tal manifestación. Además cae en una contradicción ya que en la parte última de este apartado, *danzas indígenas*, menciona otras danzas no "aztecas" pero sin atribuirles un valor o repercusión nacional, reduciéndolas, por el contrario, al ámbito local: Danza de Tlacoleros, Tixtla, la de Moros en Michoacán y la de los Malinches en Oaxaca, aseverando, además, que "...la danza indígena es la única nota superviviente del alma azteca" (p. 27).

Mencionemos que para este primer momento lo destacable de la reflexión historiográfica de Campos es que enfatiza la importancia y la interrelación de la música, la danza y el canto para el mundo indígena en los tiempos precedentes al segundo momento histórico importante marcado por la Conquista y la colonización ibérica.

Con relación a estos dos últimos procesos, a pesar de mencionar la resistencia indígena ante la imposición religiosa extranjera y su disimulada adopción en un primer momento, parece dar por hecho la eliminación material y no material de todas las expresiones culturales de los pobladores originales como se puede observar a continuación: "Pero los conquistadores al suprimir el culto pagano de los mexica como base para cimentar la dominación material en la civilización espiritual, mataron el canto azteca al suprimir, no solamente las ceremonias del rito bárbaro, sino todas las manifestaciones de cultura de los antiguos mexicanos" (p. 41).

Por otra parte, al hablar de la "verdadera" conversión religiosa de los nativos se evidencia un cierto dejo redentor en su interpretación de la Conquista ibérica, así nos dice: "Pero en el transcurso de los años, los sufrimientos de la esclavitud y la predicación catequizadora, hicieron que encontrara mejor [el indígena] la intercesión de seres humanos

ante una Divinidad que habíase divinizado para padecer las penas del hombre y redimirlo de la muerte eterna, que la intercesión de seres quiméricos y hórridos" (p. 41).

Así, la Conquista y la evangelización de la Nueva España son percibidos como parte de una especie de tiempo *primordial e iniciático*. Se habla, casi alegremente, del rápido aprendizaje, de la facilidad y disposición que los indígenas mostraron hacia la música inicialmente religiosa de occidente. De tal manera, plantea, que las "... voces de los indios, por primera vez, uniéronse a las voces de los españoles en aquella enseñanza única, pintoresca y patriarcal, en que los conquistados recibían la noción de las entonaciones musicales europeas al mismo tiempo que las nociones de la doctrina cristiana" (p. 34).

Sin embargo, con esto no pretendemos decir que el autor refleje un desconocimiento de la complejidad del proceso de colonización y las implicaciones que éste debió haber suscitado con la introducción no sólo de la música religiosa sino de música profana, como lo consigna él mismo:

Para usos profanos fueron contruidos y eran tocados, también por indios, rabeles, guitarras, arpas y monocordios. La habilidad de los indios no paró en la imitación [...] sino que apenas unos cuantos años después de haberse perfeccionado en el canto de la iglesia, comenzaron a componer cantos de Navidad en la forma del canto figurado a cuatro voces, y también misas y otras obras que demostraron su habilidad e inventiva (p. 45).

El tercer momento importante que registra el autor, y que marca el inicio del capítulo dos, denominado la "producción folklórica" (pp. 51-155), lo ubica en los albores de la vida independiente de México.

Basado en la litografía de la primera mitad del siglo XIX, Rubén M. Campos reconstruye el escenario que enmarcó la expresividad musical y dancística sobre todo de los sectores populares de aquella época. La característica fundamental de la "raza mexicana" la entiende como el resultado del proceso de Independencia respecto de la corona española, y

que, además, se expresa tanto en la danza como en la música misma. Esa característica es para el autor una “alegría” y una movilidad vivaces. Esta vivacidad, cargada de un cierto desaforamiento *juvenil* y festivo, es atribuida a la distensión social que debió haber ocasionado la Independencia y que se manifestó en la convivencia de distintos grupos y sectores sociales – o castas – sobre todo en espacios y escenarios como los *figones* a los cuales nos remite. En este espacio, de claro ambiente festivo, a su parecer, música y baile se fundieron para crear el “jarabe nacional”. Así, éste adquiere una connotación binominal de baile y música a la vez¹⁴.

En el baile del “jarabe” se daba una “proximidad discreta” como expresión de las dos vertientes de formación cultural que nuestro autor contempla, cita: “El respeto profundo a la mujer, heredado del antepasado azteca y el español, engendró ese encantador baile de la pareja suelta, baile en el que no hay contacto carnal ninguno, sino una proximidad discreta, un acercamiento rondador del macho a la hembra gentil y complaciente al ver la manera galante con que es asediada” (p. 58).

Como se mencionaba anteriormente el surgimiento del “jarabe nacional”, sobre todo como expresión de los sectores populares, lo vincula con el proceso de Independencia y la posible liberación de ciertas ataduras sociales e ideológicas, veamos: “La libertad había traído la alegría. La alegría necesidad de expandimiento. El expandimiento de la juventud es el movimiento. Entonces surgió el jarabe mexicano” (p. 58).

Es decir, de la Independencia hasta inicios del siglo XX, hay como un *lapsus de felicidad* que pronto entraría en decadencia prematura. En este momento, el autor hace una definición de las características y los componentes de la personalidad expresiva de la danza y la canción mexicana, como peculiaridades de una personalidad social, una manera

¹⁴ ...

colectiva de *ser* mexicano, de *ser* nacional, al definir a la primera como "...triste, lánguida y cadenciosa" (p. 74).

Este momento histórico es para él una añoranza, es una visión nostálgica y romántica del pasado inmediato, como se refleja claramente al hablar de la "poesía de la canción mexicana" (p. 77). Campos nos dice:

Evocaréis en un suspiro el tiempo pasado, y sentiréis una emoción dulcísima que os invade el alma, sentiréis la poesía de la canción mexicana, tan amorosamente acorde con nuestro sentir [...] porque vuestros padres [...] no solamente os dieron forma y vida sino ante todo el alma suya entera, fueron sensitivos como lo sois vosotros, y ellos habrían oído, en las veladas suaves de la juventud enamorada, esas mismas canciones de labios de los cancioneros que las crearon, haciéndose eco del alma de una raza, reflejando *la tristeza genuina del alma racial mexicana empapada de miel y acibar* (p. 80, c.n.).

Pensamos que lo que el autor expresa en estas líneas, es precisamente esa sensibilidad de lo que parece entender como la *personalidad colectiva*, o la actitud, de todo el complejo sociocultural que coexistía en el territorio mexicano ante la generalización de una circunstancia histórica; un estado anímico que tendería hacia lo *melancólico*; una emotiva melancolía como la expresión más pristina de "...la tristeza genuina del alma racial mexicana empapada de miel y acibar" (Ibid.)¹⁵.

Agrega que la canción mexicana debió haber surgido en "la alborada de la vida nacional" y, también, gracias al expandimiento de la *libertad* que ocasionó, a su entender, "las primeras manifestaciones de cultura" (p. 77). "Cultura", claro, asociada a la noción de la tradición civilizatoria de Occidente¹⁶.

Mientras esto sucedía en el interior del país, al mismo tiempo en la capital de la joven república, el 17 de noviembre de 1825 se inauguró la primera "Sociedad Filarmónica"

¹⁵ - Lo importante es preguntarnos quiénes hacen ese discurso. Remitimos al capítulo VI de este trabajo.

fundada por Mariano Elizaga en el Salón de la Universidad que a la postre se convertiría en el Conservatorio Nacional (p. 77).

A la par de lo que sucedía en la capital, para Campos, se expandía en todo el país el sentimiento musical y “poético” del “pueblo”, que tenía como antecedente inmediato la “educación” musical recibida a través de las direcciones corales, de orquesta, ejecución del órgano, etc., por los maestros de capillas de las muchas iglesias y catedrales construidas durante la época colonial por todo el territorio de la aquella entonces Nueva España. Para Campos, la presencia del elemento religioso ibérico en la colonización de México fue un factor esencial y determinante para la conformación de las expresiones musicales populares y folklóricas¹⁷. Esto parece pensar nuestro autor y nos dice lo siguiente:

La tolerancia de la iglesia española respecto de la celebración de los ritos con acompañamiento de música al modo profano [...] hizo que este gusto melódico se expandiese fuera de las naves de las catedrales y de las iglesias, donde además de las misas, se cantaban melodías de gusto profano en los motetes llamados ‘misterios’ para laudar durante el rosario, y que en las apreciaciones amorosas a la Virgen María ocultan bajo el afecto filial un sentimiento de amor profano.

La trascendencia de esta literatura musical fue evidente en el sentimiento amoroso del pueblo. Las apreciaciones místicas tenían todo el sabor profano de una canción entonada en loor de la mujer amada. Así el motete pasó los umbrales del templo, y empapado de un exquisito sentimiento caballeresco, trasladó la misma frase amorosa de un sabor profano a un ser más fácil de conmover que a la intercesora celestial. Y la canción quedó hecha (pp. 77, 78.).

También es en este momento, siglo XIX, donde el autor ubica las fuentes de producción y difusión folklórica en lo que denomina “los cancioneros populares” (p. 81) que para él fueron personajes o regiones específicas. Los sitios a los que se refiere son solamente ilustrativos y difícilmente representativos de todo el territorio nacional, de la

¹⁶ - Ver GARCÍA, Canclini Néstor, *et. al.*, “Para una crítica a las teorías de la cultura, en *Temas de cultura latinoamericana...*, p. 15.

¹⁷.- Anotemos que el autor no hace una distinción explícita entre lo que considera expresión popular y expresión folklórica.

pluralidad cultural y de expresiones musicales que en ese entonces debió haber tenido el complejo social mexicano.

Se mencionan algunas expresiones musicales populares y folklóricas, que se ganan la plena admiración del autor, como la del cuarteto de cuerdas de la familia Juárez de la región lacustre del estado de Michoacán, del cual se expresa lo siguiente: "Esta música está compuesta por un músico que no ha estudiado ni armonía ni contrapunto, que ignora las reglas de la composición musical, que no ha oído jamás a ninguna agrupación de música de cámara y no tiene conocimientos de las *altas formas musicales*, entre las que se encuentran la del cuarteto" (pp. 86- 87, c.n.).

También aquí, plantea que en este momento la influencia de la música española e italiana fue sustancial. Esto se debió, fundamentalmente, a la presencia de músicos de aquellos países que la administración religiosa colonial contrató desde el siglo XVIII (p. 107), así, nos dice que: "En mi sentir creo que la influencia italiana fue benéfica para la musa popular nuestra, pues la belleza melódica de nuestros cantos viene de aquellas cavatinas [...] y de aquellos alegros que hacían batir jubilosamente el corazón y convidaban a danzar en nuestros jarabes" (pp. 160-161).

Con relación a algunas otras influencias musicales que determinaron las manifestaciones populares "mexicanas" hace mención de las "piezas exóticas" que se presentan en: "*nuestra música popular*ailable", tales como "...la música eslava, la masurka, la vargoviana, la crecoviana, de origen polaco, y la polka, de origen checo se hayan [o se aclimataron] *aclimatado* en nuestro país..." (p. 74, c.n.).

Así, afirma que los *aires mexicanos*, a pesar de recordar a los españoles y de conservar "...la melodía de la cavatina y la alegría del rondó, *altas formas musicales* que pertenecieron a la edad del bell canto" (p. 108, c.n.), han acaecido una especie de

sincretismo, de “aclimatación”, que las identifica sónicamente como *propias*: “...al tomar la modalidad mexicana, como la transformación del tipo étnico en el *mestizo* y la evolución del pensamiento en el criollo, la música popular, expresión neta del alma del pueblo, asumió un *carácter propio*” (op. cit., c.n.).

Según este punto de vista el proceso formativo de lo *propio*, de lo *nuestro*, sigue un desplazamiento vertical y descendente de unos espacios sociales a otros dentro de la evolución histórica colonial. Es decir, de las “altas formas españolas” a la expresión del “pueblo”, sinónimo de *mestizo* y de lo “mexicano”.

De esta manera plantea que para el siglo XIX la música popular está afianzada, que ha logrado formarse una peculiaridad propia a lo largo de un periodo culminante que abarca desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras dos décadas del siglo XX. Esto lo expresa claramente cuando se refiere a las *orquestas típicas* y a la difusión y aceptación que en el extranjero tuvieron las mismas, mostrando de tal manera, a su parecer, la “expresión genuina” de la música mexicana, cita: “...y en pleno triunfo ha desplegado las galas de *nuestra música vernácula* ante la admiración de propios y extraños, y es el fundador de los grandes conjuntos corales que han sido el coronamiento de la canción mexicana y el jarabe nacional” (p. 155, c.n.).

El reconocimiento de los *aires mexicanos*, de la música vernácula, como lo *nuestro*, se circunscribe dentro de un primer nacionalismo cultural y político de fines del siglo XIX. Sin embargo, para Campos que construye su discurso en el siglo XX y dentro del contexto ideológico posrevolucionario optimista, por lo menos para los sectores sociales favorecidos por la revolución, cuál pudo haber sido la motivación para considerar a esa música “vernácula” como lo *nuestro*. Más aún, decir *nuestra* implica, por deducción, una noción de colectividad, un ineludible sentido de pertenencia a un *nosotros*.

Nosotros y la academia descante

En este periodo formativo, de afianzamiento de la música popular y tradicional, sucede lo mismo con la música académica, ya que a mediados del siglo XIX, las tiendas y librerías musicales de la Ciudad de México "...son un indicio de la inclinación a la música en nuestra capital, que a principios del siglo XIX era ya mercado de música de los maestros entonces en boga en el mundo musical..." (p. 164).

Para Rubén M. Campos el proceso de consolidación de la práctica musical académica de la tradición de occidente en México, es lo que reconoce como "nuestra cultura musical" (p. 167). Sin embargo, hasta qué punto, y en qué medida, esa "nuestra cultura musical", trascendió en otros sectores y en otros espacios culturales que no se acercaban, o que incluso se contraponían, al grupo o sector social que detentaba "nuestra cultura musical" y al cual beneficiaron los académicos eruditos, "preparadores" musicales del siglo XIX.

El siglo XIX es visto como el momento en que un sector muy reducido de la sociedad mexicana comenzó a aficionarse a las expresiones musicales no religiosas de occidente, sino al "gran arte", veamos:

Seguramente que la afición musical de los mexicanos y *su naciente cultura en música* eran conocidas en el extranjero, puesto que desde que vino a México en 1827 el tenor Manuel García, famoso maestro y cantante, educador de una generación de cantantes en Londres [...] peregrinaciones de artistas mundiales sucedíanse de tiempo en tiempo en nuestros teatros y salones de conciertos (p. 170, c.n.)

Y para constatar lo reducido que debió haber sido dicho sector de la sociedad veamos la siguiente cita acerca de la tarea difusora y educativa del maestro Tomás León: "...desde su temprana edad dedicóse a propagar la música de los grandes maestros *por todos los medios*, reuniendo en *su casa* los domingos a los más distinguidos músicos y aficionados

para hacerles oír *la verdadera música*, la que está hoy viva en los recitales de los grandes pianistas y en los conciertos sinfónicos y de música de cámara” (op. cit., c.n.).

El fervor academicista, culterano, de este periodo se plasmó en la creación de varias sociedades filarmónicas y, lo más trascendente, en la fundación del Conservatorio Nacional en 1866 al cual todas las agrupaciones musicales ciudadanas, según nuestro autor, concurrían a fortalecer. La intención de la Sociedad Filarmónica fue sin duda despertar el gusto por las “altas formas musicales”, como el mismo Campos lo plantea:

Desde la instalación del Conservatorio pretendióse hacer oír la música sinfónica de los grandes clásicos; los estudios hacíanse en la casa de don Gustavo Fischer, pero a las audiciones no concurría público, hasta que la Sociedad Filarmónica decidió no dar de una vez programas integrados por los maestros del clasicismo, sino empezar por la música más accesible, y empezó por las sinfonías de Haydn, hasta llegar a implantar el gusto por Mozart, Haydn, Beethoven y Mendelssohn (p. 174).

La tarea educativa y *redentora* del Conservatorio Nacional contribuyó a formar músicos y cantantes de profesión, los cuales “...en todos los casos han aportado cada uno su esfuerzo para encumbrar el arte patrio” (p. 221). Pero en qué medida o en qué sentido se entiende entonces el “arte patrio”, porque hasta donde se menciona en el texto, los cantantes y músicos generalmente interpretaron a los grandes clásicos occidentales, antiguos y modernos.

Esto se confirma cuando hace una revisión retrospectiva de las personalidades y directores del Conservatorio desde el padre Agustín Caballero hasta Carlos Castillo, y se quiere, además, demostrar y enfatizar la profesionalización de los músicos y su importancia para el “arte” musical en México. Veamos la siguiente cita que refleja precisamente esto:

Al través de los años corridos desde la fundación del Conservatorio hasta nuestros días, han consagrado su vida entera a la enseñanza abnegados profesores que van desapareciendo, y de los que quedan bien pocos vivos. Todos ellos han contribuido a la propagación de la música formando buenos ejecutantes, dirigiendo agrupaciones musicales, formando academias, derramando su saber y su experiencia en la sociedad que los estima y los llama para las enseñanzas particulares [...] Dispersos por nuestro

país, esos discípulos de los viejos maestros del Conservatorio llevando donde quiera la enseñanza recogida, la maestría de la ejecución, la técnica de su arte, y merced a ellos, los ejecutantes, ya no empíricos e intuitivos como antes, sino en posesión de un arte aprendido disciplinadamente, propagan la música en todas las regiones utilizando *las disposiciones naturales de una raza dotada tan felizmente de una alma musical*" (pp. 186, 187, c.n.).

A lo que agrega algunas reflexiones interesantes:

... en México, ciudad musical por excelencia, lo mismo se toca – bien tocado – a Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, que a Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz, Wagner o que a César Frank, Sain-Saenz, Dvorack, Silbelius, Rimsky-Korsakov, Albéniz, Strauss o Debussy. La *alta música* lírica y sinfónica ha sido escuchada toda; la literatura de piano y de la música de cámara tiene en nuestra ciudad febriles apóstoles y exquisitos virtuosos, y ellos han llevado *nuestra cultura musical* a un alto rango, y podemos enorgullecernos, gracias a nuestros solistas, a nuestros cuartetos y quintetos, y a la Orquesta Sinfónica Nacional, de que, cuando menos como auditores hemos alcanzado una amplia y noble educación musical (pp. 188-189, c.n.).

Al hablar de lo académico y la "alta música" europea, lo folklórico, lo *nuestro* desaparece inexplicable y temporalmente del texto. Además, al denominar como "alta música" a la europea, hay un reconocimiento implícito de otra *baja música*, no europea, es decir, la *nuestra* ¿Acaso Campos estaría aludiendo al deseo irrealizado de que los *nosotros* tuvieran "nuestra" propia "alta música" afiliada al lenguaje musical de occidente? Tal parece que sí ¿Cuál sería, entonces, la relación que se entablaría entre tal deseo y ciertas expresiones musicales consideradas como propias? No parece haber sido solamente una relación de reconocimiento, sino de apropiación y funcionalidad.

El último período temporal que maneja el autor es, como se ha dicho, un período de afianzamiento de la música popular y la música académica. En esta última destacan las bandas oficiales, las orquestas y las agrupaciones de música de cámara, cantantes, concertistas y compositores. Veamos, por ejemplo, cómo define las interpretaciones de la cantante Ángela Peralta durante el siglo XIX: " El estremecimiento de placer, de emoción

indecible, de incéfable bien, de suprema delicia, culebreada como un relámpago, y la sala subyugada ya no hacía sino oír, escuchar embelesada aquella voz incomparable que hacía palidecer de envidia en Italia a las grandes cantantes de la edad de oro del bell canto, que fue cuando floreció la insigne artista" (p. 215).

Al hablar del regreso de esta cantante de una estancia en Europa, y de las aclamaciones en las que el público dice que se desvivía, vincula la euforia del público con un momento histórico y político de gran trascendencia en la historia mexicana. Veamos: "La temporada fue una serie no interrumpida de triunfos para la insigne artista, que llegada en la crisis de presión del efímero imperio, fue el *símbolo de libertad y protesta nacional*, por lo que las estruendosas ovaciones noche a noche eran interpretadas como latigazos por los imperialistas, y las persecuciones multiplicáronse a la par de las aclamaciones" (p. 218, c.n.).

Para este periodo menciona, por último, una cantidad extensa de compositores, que con su obra y su labor educativa, contribuyeron a cimentar el desarrollo del "arte musical" de la Nación. Rubén M. Campos asevera lo siguiente:

Hemos consignado algunos nombres de laboriosos *preparadores* de una *cultura superior*, de fertilizadores de una tierra propicia para el arte, que han arrojado la simiente del ejemplo alegremente, como el sembrador que sabe que no serán para él las espigas cosechadas. Saludemos a esa falange de precursores, y auguremos que las generaciones futuras verán el advenimiento del *genio musical de la raza* (p. 234, c.n.).

El presente "degenerado"

Sin embargo, y a pesar de la insistencia del autor, en lo que hemos llamado el afianzamiento de las prácticas musicales populares y académicas, la percepción temporal de su presente también aparece como *degenerada*, en decadencia y enturbiada. Por ejemplo,

cuando plantea que la vida musical académica se vio afectada por "...las perturbaciones políticas [...] que no han beneficiado a nadie" (p. 214) refiriéndose evidentemente al periodo armado de la revolución mexicana.

También, cuando nos habla del *figón* decimonónico como un espacio de convivencia y recreación popular, y la transformación de aquellos en las pulquerías de su época. Lo importante no es centrar nuestra atención en un proceso de cambio del espacio material de convivencia social, sino en el trasfondo histórico, contextual y sociológico de la interpretación del autor de aquellos figones de antaño, como de la percepción sociológica de las pulquerías. Veamos la siguiente cita:

Solamente persiste uno que otro foco de infección popular con el nombre de pulquería, donde, como antaño, se reúne una muchedumbre a comer y bailar [...] Comen y beben. Aturden con el zumo de los agaves hondos pesares, y ahogan en el neutle recónditos *despechos*.

... los bailarores, sudorosos y regocijados, pasan los vasos de honor a los músicos, y todos juntos, en una libación general, beben a la vida que pasa, al buen día que han metido en casa, a la salud de cada cual, que es la alegría de vivir, *la constatación de que hay una raza ductil, maleable y ágil, de la que se puede hacer lo que se quiera, un vivoreo si la maneja un malvado, o una colmena en la que cada individuo, aunque provisto de un agijón, no lo usa ni se da cuenta de que lo porta*, aun en el interior del figón que hoy es pánino de delitos.

Hay que devolver la antigua alegría dionisiaca a ese pueblo, no clusurándole el abrevadero de olvido en que sacia su sed, sino haciendo que llegue a él con el corazón contento. El veneno no está en el neutle, sino en la acumulación de dolor que carga el sediente. Que haya un bálsamo para cada herida, y surgirá otra vez la alegría antigua del jarabe con su imperecedera juventud que es la fibra de nuestra raza (pp. 60 y 64, c.n.).

Aquí, como en otras partes del texto, hay una clara intención por *conmover* a través de una descripción emotiva respecto a la posible voluntad de acción o, incluso, de manipulación con relación a la colectividad, como se observa en las primeras líneas subrayadas.

De igual forma, en la percepción de su presente, no deja de observar una serie de contradicciones sociales como el problema étnico y la *injusticia social*. De tal manera,

pues, pareciera que en su momento condenara la situación social y económica de los pueblos indígenas rechazando y criticando su condición, como se refleja cuando habla del pueblo purépecha:

... al estudiar a este [los purépechas] pueblo joven al que han detenido en su ascensión juvenil tres siglos de dominación bárbara y un siglo de desorden que no ha podido cimentar la libertad reconquistada. Subsiste la misma desigualdad social de clases, la misma miseria pública, el mismo desamparo para el sufrido indio que fabrica sus maravillosas pequeñas obras maestras con sus dedos de mago, y va a venderlos al mercado a un precio irrisorio para calmar el hambre que lo persigue como un estigma por el delito de ser artista. No hay palabra humana bastante enérgica para condenar esta ironía del destino (p. 96)¹⁸.

Así, pareciera adoptar una posición crítica ante los problemas socioeconómicos de los grupos indígenas de México entero y no solamente de los purépechas. Sin embargo, posteriormente plantea una idea, a manera de respuesta o justificación no comprometida, de la manera siguiente: "Pero lo admirable es la bella alegría con que el indio pasa por la vida. Cumple [...] su deber sagrado de vivir. Ama lo más noble y lo más puro de los ideales humanos; y para alegrar su buen día tiene la danza y la canción" (p. 96).

De tal forma, Rubén M. Campos percibe su momento histórico de manera ambivalente al idealizar el pasado inmediato y sentir una latente amenaza en su presente que lo desconcierta, y que al mismo tiempo, le dará, como veremos en los siguientes apartados, la proyección necesaria hacia el futuro.

¹⁸.- El autor expresa algo de particular interés ya que refleja su visión de la situación sociocultural e histórica de una parte del Estado de Michoacán – pero que bien puede valer para todo México –, cita: "La música de Michoacán que se cultiva hoy en diversas regiones pobladas por la antigua raza purépecha que se ha mezclada con la raza blanca conquistadora hasta el punto de que no hay diferencias étnicamente, más que la de la posición social..." (p. 86). Denotemos aquí la interpretación histórica y sociológica más que los aspectos netamente musicales. Campos percibe el origen de la problemática sociocultural de México en la desigualdad e injusticia social que se ejerce sobre los pueblos indígenas, y no como uno de los efectos de las grandes contradicciones de fondo, que desde nuestro punto de vista, originan la desigualdad y la injusticia social, política, económica y cultural.

i.ii.- La percepción espacial: a la defensa de lo rural

Lo que más nos interesa destacar en esta parte es el contraste entre el espacio *urbano* y el *rural* al que Campos alude en todo su texto. La descripción de los espacios rurales adquiere una notable carga temporal que tiende hacia el pasado, ese pasado que en la parte anterior se ha señalado con un fuerte halo de añoranza. Esta percepción se contrapone a una actitud dudosa, dentro de la cual está presente cierto dejo de temor e incertidumbre encontrada, ante el avance del cosmopolitismo de su época. Veamos lo que nos dice a este último respecto, cuando habla de las bandas de viento:

...la banda era y sigue siendo una institución popular por excelencia, nacida del pueblo y para el pueblo, pues aún hoy, si se deja la ciudad y se asiste a una fiesta de pueblo [...] chico o grande, titulado Villa o Ciudad, pero siempre pueblo, lo primero que anuncia la fiesta en una lluvia de cohetes en el aire y una música de viento en la plaza principal o en la plaza de la parroquia. Institución degenerada en la ciudad, que prostituye hasta los perros, toca hoy fox trots americanos como tocó antaño schottisch britanos y no es sino imitativa de toda *plevevez* y de todo arte barato (p. 200, c.n.)¹⁹.

En tanto la influencia cultural ocasionada por el mercantilismo representaba una "amenaza" para las tradiciones populares, el autor implícitamente manifiesta una actitud nacionalista pero contradictoria. Señalamos que contradictoria porque para otros espacios sociales se muestra condescendiente con las influencias de la música de occidente considerada como *excelsa*, y rechazando la influencia popular Norteamericana, reconocida como *plebeya* y "barata". Además, le parece afortunado el hecho de que el cosmopolitismo no invadiera *aun* todos los espacios como apreciamos enseguida al hablar de "...la belleza del alma musical mexicana..." (p. 54). Campos nos expresa lo siguiente:

¹⁹ ... Es importante plantear que hay una posición más o menos clara respecto a las influencias musicales del extranjero. Acepta con beneplácito la influencia directa o indirecta de lo *culterano*, de las "altas formas" artísticas de occidente, que se opondrían abiertamente a toda "plevevez", que fundamentalmente vendría de Norteamérica.

Esa música está viva en las regiones donde el cosmopolitismo no ha cegado la *fuerza de poesía de la imaginación infantil de nuestro pueblo*, y donde florecen en todo su esplendor la canción y la danza, nuestros jarabes vivaces en aires musicales nuevos, como tuve la oportunidad de comprobarlo en recientes viajes de estudio de los que traje acopio de producciones folklóricas que aparecen en estas páginas (p. 54, c.n.).

La defensa discursiva del espacio rural aparece de manera constante a lo largo del texto. La misma vocación recolectora, que se expresa en la anterior cita, es una respuesta y una necesidad ante el peligro que "amenaza". Citemos otras líneas que nos expresan esta inquietud:

Las danzas populares de hoy tienen la misma melodía, la misma languidez y la misma sencillez de aquellas, como la danza *Adiós*, de Alfredo Carrasco, muy popular por su sentimentalidad, pues aunque en las ciudades han desaparecido las danzas bailables o cantables para ser substituidas por los fox trot y los two steps americanos; en las pequeñas poblaciones mexicanas aun hay compositores de *música nuestra*, especialmente de valeses y danzas tratándose de música de baile, y de canciones en las que se conserva la tradición. En cuanto a los jarabes, florecen con el nombre de sones en Michoacán y Jalisco (op. cit. Últimas c.n.)²⁰.

Es evidente una especie de preocupación, un tanto disimulada, por las expresiones folklóricas rurales y por el arraigo del cosmopolitismo de las ciudades todavía no en ascenso vertiginoso. Esto nos deja entrever, como hasta aquí hemos venido observando, una postura romántica hacia lo folklórico, hacia lo "rústico" de la vida rural, de la comunidad campesina, lo cual se observa claramente cuando habla de otras influencias determinantes en las composiciones musicales populares, en expresiones como "...esas composiciones melancólicas y soñadoras que recordamos como en un sueño" (p. 74).

²⁰ -. Nótese que principalmente se focaliza lo *mestizo* en las tradiciones de las regiones del Bajío y Occidente. Para un desarrollo más amplio de esta idea remitimos al capítulo VI de éste trabajo.

Esta actitud puede relacionarse con la idea, o posible intencionalidad, que se refiere a la difusión de lo que considera como *nuestro* y que se manifiesta en la publicación de la "música inédita" y lo que ello puede representar²¹.

Esa visión proteccionista y paternalista es una recurrencia en el discurso del autor. Además, es importante agregar que la visión del espacio rural tiene dos acepciones importantes. Por un lado se presenta como lo *enternecedor* y, por otra parte, como lo *salvaje*. En este sentido, el autor es congruente y bastante claro cuando define una especie de personalidad de la mexicanidad, destacando "...la tristeza genuina del alma racial mexicana empapada de *miel y acibar*" (p. 80, c.n.).

Revisemos, por ejemplo, dos citas que refieren a músicas del estado de Michoacán, y que dan cuenta de lo que mencionamos en el párrafo anterior. Una es respecto a la música indígena purépecha de Nicolás Juárez y la otra de la música mestiza de la Tierra Caliente del mismo estado:

Es Mozart niño [Nicolás Juárez] decíale yo al pintor Carlos González cierto día que nos trasladamos en canoas de Erongarícuaro a Jarácuaro para oír al cuarteto Juárez. La noche tempestuosa anunciaba un aguacero torrencial que al fin desató furiosamente sobre el lago. Pero nosotros no atendimos al aviso por oír los bellísimos sonos de cuya ejecución integral da una idea pálida la reducción para piano, como todas las reducciones, y permanecemos mucho tiempo oyéndolos embelesados (p. 86).

La segunda cita es la siguiente:

[los sonos de "arpa grande"] Son una *originalidad* capaz de injertar vida nueva en el arte musical nuestro; pues contruidos sin prejuicios de procedimientos artísticos gastados por ser clásicos, tienen una frescura de juventud y una *belleza salvaje* que les da una raudalosa poesía. Los sonos de la región cálida de Michoacán son

²¹ ...El texto comprende reducciones musicales para piano de cien melodías, o temas melódicos, "inéditas" realizadas por el mismo Campos, de las cuales Gabriel Saldívar opina lo siguiente: "...por lo que respecta al folklore [...] en gran parte está en las ilustraciones musicales, cuyo conjunto es el más numeroso que a la fecha se ha publicado en un volumen, aunque hay que descontarle el demérito que le causan las armonizaciones, propias del autor, que están muy lejos de la realidad musical mexicana, o lo que es lo mismo, *no son folklore*", en SALDIVAR, Gabriel, *Bibliografía mexicana...*, op. cit., p. 142.

apasionados. Son gritos humanos hechos música, y contrastan con los sones de la región lacustre, dulcísimos y tristes (p. 87, c.n.)²².

Una vez más la definición de lo musical resulta congruente con una tendencia hasta aquí observada y que consiste en exaltar, por un lado, la "virilidad" y la "alegría" como características de lo que denomina "la raza mexicana"; y, por otra parte, ese aspecto sentimental y casi bucólico expresado también en algunas manifestaciones musicales como los sones isleños o la poesía de la canción mexicana mencionadas anteriormente.

Recapitulando, hemos hablado también de las dos implicaciones de lo que Campos denomina el cosmopolitismo y de la percepción favorable que muestra hacia una de las influencias que éste suscita. Ampliemos más este punto. Cita:

El cosmopolitismo de hoy ha hecho que nuestras ciudades se vean invadidas por las máquinas reproductoras de *la música universal*, circunstancia que si bien ha dado un gran impulso a la cultura musical popularizando el *alto arte*, en cambio ha paralizado la producción de *arte propio*, reduciéndola a imitaciones exageradas del estridentísimo musical imperante por doquiera, en los compositores preparados por el estudio, y a imitaciones infortunadas de nuestra música vernácula de hace medio siglo, en *los compositores folkloristas*, y de la música popular norteamericana 'para la exportación', en los compositores populares de músicaailable (p. 161, c.n.).

Intentar reconocer una postura ideológica de nuestro autor, aquí, resulta un poco complicado. Veamos por qué. Por un lado, rechaza la influencia y la aceptación de música popularailable norteamericana como los *two step* y los *fox trot*; por otro, no parece estar de acuerdo con los trabajos de los compositores que denomina "folkloristas" que se

²².- Reparemos aquí en algunas reflexiones que se nos sugieren. Qué pudo haber entendido por *originalidad*, autenticidad de la expresión musical en sí, o la idea de origen, de pertenencia vinculada a la idea de territorialidad o cultura entendida en una acepción antropológica. A qué se refiere, qué pretende expresar o comunicar con la idea de "injetar", en cuál "arte musical nuestro". Acaso no estará expresando la idea de que esta expresión musical puede, o pudo, haber sido una fuente folklórica de aportación de elementos para un "arte musical" en construcción que fuera patrimonio simbólico de *todos*. O, respecto a esta última palabra, a quién se refiere o a quién piensa que pertenece ese "arte musical" al mencionarlo como *nuestro*; a quién incluye esta mención. Recordemos, además, lo subrayado en una cita textual en páginas anteriores: "Esa

redujeron a *imitar* a partir de hechos folklóricos con resultados poco satisfactorios para él²³; y tampoco está de acuerdo con las corrientes vanguardistas mundiales (occidentales debiéramos decir) como el estridentísimo musical, puesto que sanciona a los compositores académicos locales que también, al igual que los folkloristas, se limitaron a *imitar*.

También, señalemos que al referirse a esas máquinas modernas – fonógrafos– habla del beneficio para la “cultura musical” debido a la popularización de la “*música universal*” que aquellos posibilitaron. Pero, preguntémosnos aquí, ¿cuál es la música universal?, ¿Cuál es el alto arte? Si por “música universal” se reconoce a la música académica occidental, y por “alto arte” a las expresiones de la espiritualidad del ser humano también de occidente, la producción artística local, el “*arte propio*”, entonces se reconoce, de antemano, y por añadidura, como algo *bajo, menor*²⁴.

La influencia del norte, más vista como amenaza, de alguna forma va creando un nacionalismo protector de lo que se considera como no *digno* para las músicas, populares sobre todo, del país. Con ello, el autor proyecta una posición tradicionalista al visualizar al espacio rural como amenazado por el mencionado cosmopolitismo norteamericano.

música está viva en las regiones donde el cosmopolitismo no ha cegado la fuente de poesía de la imaginación infantil de nuestro pueblo” (p. 54).

²³ .- Yolanda Moreno reconoce en la composición un primer *mexicanismo* musical que iría desde la segunda mitad del siglo XIX hasta antes de la segunda mitad del siglo XX, momento este último en que reconoce el inicio de la escuela mexicana de composición conocida como *nacionalismo musical*. Sin embargo, al primer *mexicanismo*, que bien pueden ser los folkloristas llamados por Rubén M. Campos, le atribuye las siguientes características: “La descripción mexicanista intentaba recrear la imagen de un país que comenzaba a descubrirse a sí mismo, y, en música, la descripción de paisajes y regiones se realizó principalmente mediante el lenguaje del pintorequismo y la imitación”, en MORENO, Rivas Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana...*, p. 83.

²⁴ .- Aquí está implícito el prejuicio eurocentrista y, en cierto sentido, encontrado de Rubén M. Campos. Por un lado la creación y el desarrollo de un arte musical *propio* que tenga como base y fin el empleo de las altas formas musicales, es decir occidentales, y a partir del reconocimiento y de la utilización de un paradigma musical que caracterizara, o caracterizaba supuestamente *lo de aquí, lo mexicano, lo nuestro*, reprobando, por otra parte, las creaciones meramente *imitativas* de los que peyorativamente llama “folkloristas” ¿No está planteando explícitamente la voluntad de buscar un lenguaje sonoro nacional, paradigma académico, inspirado en el folklore pero sin ser *imitativo*?

Por su parte, para Campos, en el espacio ciudadano las expresiones populares de su tiempo se han “prostituido”, a la par de que el avance progresivo, de la difusión y la enseñanza de la música académica, se mantenía avante. En este sentido, manifiesta la idea de una cierta solidez con relación a las músicas en el espacio ciudadano, en el ámbito académico, y una consolidación de ciertas culturas musicales folklóricas, rurales, dignas de *cuidar* y ser *aprovechadas*, por supuesto.

ii.- La circunstancia histórica del autor

Rubén M. Campos escribe el texto en 1925, cuatro años después de restaurada la Secretaría de Educación Pública y de promulgada la Ley General de Educación. El texto es publicado por la misma Secretaría en 1928 siendo su titular José Manuel Puig Cassaurac²⁵ y dentro del proyecto educativo diseñado años atrás por José Vasconcelos²⁶.

En este momento el autor afirma que “...hoy que se trata de revivir el *alma nuestra* hay que acudir a la forma consagrada para componer canciones nuevas” (p. 78, c.n.). Con ello el autor expresa su proyección hacia el futuro, volcando los ojos hacia atrás y

²⁵ .Al texto lo acompaña una carta inicial que el Secretario de Educación dirige al autor en la que le expresa que “...reuní usted de modo tan brillante los resultados de su investigación personal acerca de la cultura musical de México en los últimos cuatro siglos. Por esta contribución, que no tiene precio para la presentación de la cultura mexicana, particularmente en sus aspectos folklóricos, quiero darle, en nombre del Señor presidente de la República, y en el mío, las más expresivas gracias [...] Conozco bien, como usted sabe, sus antecedentes personales y muchas de sus interesantes manifestaciones literarias y artísticas; pero, con ser ellas tan valiosas, palidecen ante la obra de conjunto que ahora presenta. La Secretaría de Educación Pública se siente satisfecha y orgullosa del trabajo realizado por usted en el departamento de Bellas Artes, y le agradece muy de veras, y considera como un alto honor, que nos haya dado usted la oportunidad de hacer figurar entre las publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, su precioso libro” (p. 5)

²⁶ . Manola Sepúlveda, plantea que justo a partir de 1928 la tarea principal de la educación en México consistió en la “incorporación” e integración del campesinado, principalmente indígena, y se dejó de lado la orientación redentora y espiritualista que originalmente había ideado Vasconcelos. En SEPULVEDA, Garza Manola, “Las misiones culturales en México, 1921-1938: instituciones educativas para el cambio social”.... p. 14.

reconociendo esa "alma nuestra" en las tradiciones populares y folklóricas que yacían como dormidas. En otra parte, ha planteado que del pasado indígena sólo perdura el "alma" de lo que fue, una especie de esencia histórica capaz de otorgar *singularidad*. Preguntémonos, cómo se revive el "alma nuestra". Pues en tanto se ha profesionalizado la práctica y la enseñanza musical, y se ha afianzado la difusión del repertorio tradicional y contemporáneo de la música de occidente, se requiere entonces retomar del folklore dicha esencia que diera *originalidad* al *arte nacional*, puesto que "...cada país tiene sus formas de expresión musicales en el pueblo" (p. 101). Recordemos aquí, una vez más, la cita hecha en la parte anterior:

[los sones de "arpa grande"] Son *una originalidad capaz de injertar vida nueva en el arte musical nuestro*; pues contruidos sin prejuicios de procedimientos artísticos gastados por ser clásicos, tienen una frescura de juventud y una belleza salvaje que les da una raudalosa poesía (p. 87, c.n.).

Este punto de vista no corresponde a un pensamiento fortuito, disperso y personal, sino que obedece a las intenciones de los proyectos del Estado revolucionario que se plantearon como una necesidad para fortalecer el nacionalismo político a partir de la promoción y difusión del nacionalismo cultural y de la *identidad nacional*. Campos constata estos planteamientos al hablar de la "Fiesta de la canción y la danza", diciendo lo siguiente:

La música popular michoacana es tan interesante como producción folklórica, que la Secretaría de Educación ha enviado diversas veces a los jóvenes músicos para que *recolecten* cantos y sones michoacanos. En uno de esos viajes fui delegado en 1824 por el Departamento de Bellas Artes a presenciar la *Fiesta de la canción y la danza*, en el pueblecito incendiado de Parácho, organizada como un símbolo de renovación de sus artes populares (p. 93, c.n.)²⁷.

De tal suerte, pues, afirma que las expresiones populares y folklóricas serían una valiosa fuente de inspiración para la creación musical académica. Así, plantea que "...día vendrá – y ha venido ya con la presencia de un músico en esta fiesta [la de "la canción y la danza"]-, en que los músicos vendrán a beber la inspiración en vuestra música sobria y pura, porque es fuente de poesía" (p. 99).

De esta manera parece vislumbrarse cierta noción de lo *propio*, de lo que debe ser *nuestro*, o de alguna manera era ya para Campos, y cierto gremio de artistas e intelectuales, lo "nuestro", lo *nacional*. La creación de un bagaje cultural que permeara el imaginario colectivo de los grupos de la sociedad entera, de todo el país, y que consistiría en la elaboración, reafirmación y difusión de los símbolos a partir de la recuperación y apropiación de la memoria histórica de los grupos étnicos que habitaron originalmente el país, al igual que de algunas expresiones de los pueblos indígenas que en el transcurso del tiempo y de las historias se fueron creando, recreando y que eran, y son, los herederos directos de aquellos pueblos originarios. Además, por supuesto, de las tradiciones musicales campesinas reconocidas como mestizas. Todo, revestido con las "altas formas" de la música de occidente.

Es probable que se haya interpretado como una necesidad el difundir por algún medio el folklore musical hacia otros sectores y espacios sociales. Ello puede ser la respuesta a la pregunta de por qué incluir en el texto cien "aires nacionales" (p. 237) en reducciones para piano, afirmando, además, que son "melodías populares intactas" e inéditas²⁷. Campos nos expresa estas palabras:

²⁷.- Aquí parece haber una errata en la fecha que menciona el autor (1824) porque no se corresponde con la información que las fuentes dan al respecto de la fecha de nacimiento de él mismo 1874-6 (?). Probablemente sea de 1924.

²⁸.- Recuérdese lo que Gabriel Salvádir opina de ellas. Ver nota al pie p. 63 de este capítulo.

... para dar una idea lo más pintorescamente fiel de la alegría polifónica de los acompañamientos, en que las voces integrales de los instrumentos forman el armonioso conjunto, hemos vertido en la forma contrapuntística los cantos que nos han parecido *más netamente característicos de nuestro folklore* [...] Hemos preferido buscar los aires más antiguos porque son la raíz de nuestra música popular, y porque creemos que son los más bellos de nuestra música vernácula (p. 106, c.n.).

De ésta cita cuestionemos qué es lo “netamente [característico] de nuestro folklore”. El folklore en sí, desde la óptica de los planteamientos del Folklore como disciplina, es característico de, o neto de. Al decir en ésta cita “...lo que nos ha parecido más netamente [característico] de nuestro folklore”, evidencia el claro reflejo de parámetros y criterios de selección, en fin, por ahora eso no importa tanto, como apuntar que el recurrir a criterios de selección implica una previa noción o idea, de que hay o coexistieron, una amplia diversidad de expresiones folklóricas²⁹.

Además, como puede advertirse en el contenido de algunas de las citas textuales que se han hecho, el material folklórico más importante para el autor es cierto tipo de expresiones como el “son”. Ese es el que puede “injetar vida nueva en el arte musical nuestro” (p. 87, op. cit.)

Al hablar del resurgimiento de la música popular (p.152), nos sitúa en el momento en que surge el folklorismo musical que pronto encontraría el respaldo y el apoyo oficial. Campos señala como iniciador de este folklorismo a Manuel M. Ponce, el cual repercutió e influyó fuertemente a los jóvenes músicos quienes emprendieron una labor de recolección³⁰. A su parecer, Ponce se dedicó “... a presentar las canciones populares mexicanas embellecidas por el arte moderno de la armonización musical, y composiciones

²⁹.- Para una idea más amplia de los criterios de selección del material folklórico, remitimos al capítulo VI de éste trabajo.

³⁰.- Señalamos aquí que Campos parece no estar completamente de acuerdo con una de las posibles justificaciones de los músicos académicos respecto al retomar como fuente de inspiración temas melódicos de los aires nacionales para “arreglarlos”, como si de antemano se dieran por *descompuestos*. Esto se menciona

hapsódicas en que la fantasía borda los cantos populares con riqueza contrapuntística y armonizaciones personales en los arabescos y polifonías pianísticas...” (p. 151)³¹.

Pero esta fiebre de folklorismo, como bien lo advirtió nuestro autor “...hubiera desaparecido, si no hubiera surgido *inesperadamente* el apoyo oficial para dar pábulo al entusiasmo creciente por la música popular en forma práctica” (Ibid., c.n.)³².

Por otro lado, como el mismo autor nos da cuenta, en aquellos años la Secretaría de Educación Pública fue la encargada de financiar y comisionar a Joaquín M. Beristáin para que hiciera una prueba de popularización de la música vocal dirigiendo centros populares llamados *orfeones* para que la gente fuera a cantar. Con ello, según Campos, se buscaba despertar el gusto popular, es decir, por la música “nuestra”.

Además, se creó la Dirección de Cultura Estética la cual atendió diferentes expresiones artísticas, entre las cuales, evidentemente, se contemplaba a la música. Dentro de ésta se dio preferencia a “la vernácula”, al decir de nuestro autor, con la finalidad de atraer más adeptos y hacerlos permanecer en este espacio de claros fines *educativos*.

porque en cierta parte entrecomilla el verbo arreglar, citamos: “...pero sobre todo para ‘arreglar’ canciones populares, según la expresión de ellos mismos” (p. 151).

³¹.- Para Yolanda Moreno el surgimiento de la escuela mexicana de composición que buscó la creación de un lenguaje y de una estética sonora musical nacional, inicia justamente con autores como Manuel M. Ponce, durante la década de los veinte: “...el surgimiento de nuevas formas y estilos sonoros estuvo profundamente relacionado con el movimiento extraordinariamente dinámico que experimentó la cultura mexicana a partir de 1910 y especialmente durante los años veinte; no obstante, algunas novedades significativas en la concepción de la música mexicana vinieron manifestándose ya con anterioridad a 1910”, en MORENO, Rivas, op. cit., p. 90, Manuel M. Ponce no tiene una ubicación precisa o rígida, sin embargo, se le ubica en la primera corriente *mexicanista* imitativa decimonónica y porfiriana, a la vez que dentro de otra posterior que buscó más a fondo la formulación de un lenguaje sonoro, pero, sin llegar a los planteamientos de la generación siguiente con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas a la cabeza. Ponce, citado por Moreno, expresa en 1913 su pensamiento: “Considero un deber de todo compositor mexicano embobecer la música de su patria dándole *forma artística*, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional” p. 102, Ibid.

³².- Subrayamos *inesperadamente* porque el apoyo, como hemos mencionado, no surge de un gusto o atracción estética inesperada, sino de un verdadero proyecto de creación de símbolos culturales “incluyentes” y de alcance nacional. Musicalmente, pues, de la búsqueda de una estética sonora musical cohesionadora hacia lo interno y legitimadora hacia lo exterior.

Este primer ensayo de popularización de la música vocal culminó con un magno concierto realizado en el Estadio Nacional donde cantaron más de diez mil voces, del cual Campos opina, dejando entrever su fuerte espíritu patriótico, lo siguiente:

Fue un grandioso y conmovedor espectáculo el de ver y oír a un pueblo al que durante un siglo de vida libre no se le había congregado más para que el concurso de sangre, cantar los dulces cantos de la patria con que se meció su cuna y abrióse su corazón a las exquisitas sensaciones del amor a la tierra madre, pues si hay algo que nos haga amar a la tierra donde nacimos son *sus cantos nacionales, la expresión más genuina del alma colectiva, las dulces melodías que jamás se olvidan y que son la patria misma* (p. 125,c.n.)³³.

Pensamos que el contenido ideológico que el autor emite en la cita precedente es el sentimiento patrio expresado a través del universo sonoro musical; “cantos nacionales” vistos como parte de un *patrimonio cultural nacional* que enorgullece y fortalece tal sentir patrio; en síntesis, vínculos intersubjetivos y estéticos creadores de la *identidad nacional* y de la *nacionalidad*.

El *alma colectiva*, creemos, dentro de una realidad social diversa, en términos culturales, no tanto económicos, con muchos y diferentes matices y contradicciones, no podían ser otra cosa más que los *símbolos culturales* que en este momento estaban siendo creados con la intencionalidad, precisamente, de crear y fortalecer un sentimiento de *colectividad* y de *pertenencia* a un macrogrupo llamado *Patria*. Esto es, llanamente dicho, la *identidad*, el “alma colectiva”; esas “...dulces melodías que jamás se olvidan [...] son la patria misma”, el sentimiento de *pertenencia* que se afianza por medio de la creación y de la difusión de la dimensión ideológica y simbólica de lo nacional.

El apoyo gubernamental al *nacionalismo musical* y a la *popularización de la música*, tuvo fuertes repercusiones en el área educativa puesto que desde ese momento se incorporó

la enseñanza del solfeo en la instrucción primaria, además de haber influido en los medios de comunicación como las transmisoras de radio. De tres de ellas, destaca la de la Secretaría de Educación, pero las tres cubrían su programación musical sólo con canciones mexicanas, según nos dice Rubén M. Campos.

Por otro lado, hacia la parte final del texto habla de las relaciones de lo “*culto*” y lo *popular*, y de una convivencia indiferenciada, una especie de mutua retroalimentación. Este espacio común, o este sentir compartido mejor dicho, es manejado como una característica del *alma mexicana*. Esta misma recurrencia expresiva no es más que una pieza discursiva del arsenal nacionalista perteneciente a la ideología mítica y simbólica de la revolución mexicana, y que es en realidad una construcción simbólica. Por ello, el autor hace una exaltación y definición de algunas características de la *raza mexicana*, veamos:

[Y] tanto la música de los doctos y la música popular hallan excelentes intérpretes en nuestros ejecutantes y cantantes, y llevan a lejanas regiones en aras del éter la expresión genuina del alma mexicana en el *idioma universal*, que no pide *sino una inteligencia sensitiva para comunicarle* gratas impresiones, y le descubre el alma mexicana en la que no todo es sangre y muerte, sino exquisita sensibilidad, ternura y pasión [...] que es una *revelación* sin duda en esos cantos musicales que llevan infundida toda la *ignorada* ternura de una *raza digna de encumbrar los destinos de las razas privilegiadas* (pp. 152, 154, c.n.).

Al decir “raza digna de encumbrar los destinos de las razas privilegiadas”, manifiesta una preocupación abierta por integrarse y por cómo hacerlo a un contexto internacional como nación; cómo integrarse a ese canal, a ese *idioma universal* el cual sea compartido y comprendido a la vez. Evidentemente la solución fue el nacionalismo musical mexicano, caracterizado, entre otras cosas, por su búsqueda de singularidad y legitimidad histórica dentro de la historia de la música erudita de Occidente.

³³ - Nótese la similitud discursiva con la cita textual de las palabras de Manuel M. Ponce en 1913, hecha anteriormente en la nota al pie número 31 de la página 70.

Justamente el nacionalismo que a la postre sería la expresión musical oficial de la nación, era el que emanaría de dicho espacio de encuentro entre lo folklórico, lo popular y lo académico profesionalizado. Así, paradójicamente, “la expresión genuina del alma mexicana”, para poder *ser*, debía hacer un recorrido por las tendencias expresivas generales de Occidente pero sin llegar a ser “imitativa”. Veamos esto con detalle.

Los nacionalismos estuvieron compuestos, básicamente, por dos elementos: uno de origen local, popular y tradicional, del cual se retomaron formas para ser manejadas desde la perspectiva del otro componente reconocido como el Universal, el “culto”; hora bien, lo universal y lo “culto” siempre fue, y ha sido, reconocido y asociado con la tradición cultural europea. Así se refleja en las líneas siguientes:

A medida que nuestra cultura ha ido cosmopolizándose, ha ido desapareciendo la espontaneidad de nuestra música musical. Sucesivamente nuestros compositores, populares o cultos, han sido mozartianos, bellinianos, rossinianos, *han seguido las tendencias* de la música francesa transformadas en el teatro por Léo Délibes y George Bizet, respectivamente, en el género ligero y en el dramático, *y pasando por las etapas consecutivas*, han llegado hasta el estridentísimo que priva hoy en todos los laboratorios experimentales de sensaciones nuevas (op. cit. c.n.).

Y en otro párrafo continúa:

El arte de una nación no se estima por la *reproducción* de las obras de arte, sino por la creación de obras de *arte propio*. Si nuestros cancioneros populares se hubieran concentrado a reproducir la música popular de España o de Italia en aquella época [sin haberla *aclimatado*], no quedaría de ellos nada, es decir, no existirían los aires populares nacionales que hoy son una reliquia y un bello recuerdo de la centuria pasada [siglo XIX]. De la misma manera, si nuestros compositores de música lírica que florecieron a mediados del siglo pasado, no hubieran marginado la estructura de las óperas y las romanzas italianas de los maestros que precedieron a Verdi, hubieran caído en el olvido tan pronto, de tal suerte que la música popular siendo anterior a ellos subsiste, mientras que la música de los doctos ha muerto (p. 160, c.n.).

Estas dos citas nos hablan de una comparación crítica entre “los doctos”, y los músicos populares inspirados, que no copiando, lograron crear y permanecer con algo característico, algo *propio*. Además, argumento significativo, plantea que el *imitar* es una

actitud normal de un pueblo que se ha conquistado y civilizado a la manera del conquistador. Es decir, se imita al conquistador mientras, o hasta, que la "raza" nueva cobre virilidad: "Claro es que la música de un país que ha heredado el idioma y las costumbres, la vida familiar y la vida pública del país que le ha conquistado, tiene que semejarse durante la etapa inicial, la etapa *imitativa*, que se prolongará más o menos tiempo según la vitalidad y la espiritualidad racial nuevas, a la música del pueblo conquistador" (par. 4, p. 160, c.n.).

Hacia la parte final Campos externa su proyección hacia el futuro, como el resultado de la intersección de las dos percepciones centrales que hemos mencionado: temporal y espacial. Al hablar de los compositores musicales académicos expresa de manera augurante que el "...genio de la raza surgirá algún día, como representación de tantos esfuerzos colectivos, y entonces habrá cuajado en una inteligencia privilegiada la musicalidad de la raza" (p. 223). Mencionar a los compositores académicos, como el caso "ejemplar" de Manuel M. Ponce, señalado como el iniciador del "folklorismo musical", es un homenaje "...a su talento y a sus esfuerzos por hacer resonar un día el nombre de su patria al formar en conjunto la música mexicana" (Ibid.)³⁴.

³⁴ - En 1919, Manuel M. Ponce fundó y dirigió, junto con Rubén M. Campos, la *Revista Musical de México*. En ESTRADA, Luis Alfonso, "Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958)"..., Rubén M. Campos nos dice de Ponce lo siguiente: "Entonces revelóse como folklorista, recogiendo multitud de canciones populares para presentarlas en una forma artística, escritas para canto y piano. Al mismo tiempo abordaba las formas rapsódicas con singular maestría y exquisito gusto, por lo cual sus versiones y rapsodias despertaron palpitante interés en la juventud por la música folklórica, aunque ninguno de los jóvenes rapsodas ha logrado eclipsar al iniciador, ni transcribiendo canciones ni parafraseando aires populares" (p. 233). Además, Señalemos aquí que Manuel Gamio reconoce a Manuel M. Ponce como forjador de la *cultura típica*, entendida ésta como el espacio de acreamiento de los criterios estéticos de los indígenas y de los no indígenas. Ver capítulo III de éste trabajo.

iii.- La estructura formal del texto

En esta última parte de la lectura del texto de Rubén M. Campos pretendemos revisar sucintamente la forma en cómo está escrito el documento. Al analizar la composición formal del texto nos encontramos con una labor por demás ardua y oficiosa. El documento refleja el manejo de un cúmulo amplio de información que se combina de manera importante e innovadora entre fuentes escritas, orales, iconográficas y el conocimiento personal obtenido a partir de su experiencia y su vocación recolectora en el trabajo de campo³⁵.

El texto incluye 80 ilustraciones gráficas entre fotografías, pinturas y litografías de distintas épocas; coplas de 31 "aires musicales mexicanos" (p. 129) y 194 "coplas cantadas con aires populares" (p. 149); 20 partituras más entre líneas melódicas de danzas indígenas, piezas populares y canciones, además de las ya mencionadas 100 reducciones para piano de "aires nacionales mexicanos", hechas por el mismo autor.

Esto refleja, sin duda, un enorme esfuerzo y una inquietud apremiante por reconstruir de alguna manera cuatro siglos de conformación musical en México. Todo ello, sin duda, hace del texto uno de los documentos más importantes de la historiografía musical del siglo XX en México.

Otro elemento importante, que hay que mencionar someramente, es el relativo al manejo de conceptos. En cierto sentido, esto se vuelve un poco complejo por el hecho de que el texto no está acompañado por un aparato crítico que en los espacios y momentos precisos, nos fuese explicitando su acepción, o su significado. En este sentido, desde el punto de vista rigurosamente teórico, no podríamos ubicar al texto dentro de una corriente

cientificista de interpretación³⁶, con lo cual no pretendemos decir que el autor haya carecido de una metodología.

Los conceptos de *folklórico*, *popular*, *arte* y *raza*, son los que hemos encontrado importantes de mencionar. Respecto al primero la mención del Folklore como disciplina científica está totalmente ausente en el documento de Campos³⁷. Por el contrario, se alude al folklorista como la figura del recolector del hecho folklórico y motivado por una vocación nacionalista. Por su cuenta, de lo folklórico, como hecho en sí, no se da una definición precisa. No obstante, el autor parece entender por hecho *folklórico* las tradiciones vernáculas pero vivientes. Esto se evidencia en el primer capítulo denominado las "fuentes de nuestro folklore", y en donde se habla del pasado precortesiano y de las practicas musicales tradicionales de la colonia haciendo tan sólo una distinción entre lo sagrado y lo profano. Al ubicar el surgimiento de lo nacional en la alborada de la Independencia no hace una precisión sociológica y explícita entre lo indígena y lo mestizo que da origen a lo folklórico. No hace, pues, una definición de lo folklórico ni a partir de los portadores de las prácticas ni a partir de las características de las prácticas mismas³⁸.

Respecto a lo *popular* parece entender a aquello que se ha propagado o que es del conocimiento amplio y no reservado para círculos pequeños, como lo expresa cuando habla de las composiciones de Felipe Villanueva y de Ernesto Elorduy: "Hasta hoy no han sido gozadas sino por unos cuantos elegidos, y, por tanto, no son populares. Han quedado en el estuche de las joyas preciosas y raras que no van de mano en mano" (p. 74). O cuando habla de Antonio Zúñiga diciendo que era "...el más popular de los cancioneros de su

³⁵ - Gabriel Saldivar opina que Campos carecía de fuentes documentales para su interpretación de las músicas del periodo colonial, ver SALDIVAR, Gabriel, op. cit., pp. 141-142.

³⁶ - Sin duda, esto puede parecer una aseveración ligera, máxime cuando se pretende hablar de un método científico en las ciencias sociales y, sobre todo, en la interpretación historiográfica.

tiempo. Sus canciones [...] y sus composiciones para baile, recorrían la república reproducidas por los organillos, los vendedores de ante y las cantadoras de las ferias, que eran lo medios de propaganda musical, sustituidos hoy por los fonógrafos" (pp. 81-82).

Por otra parte, en lo que atañe a la noción de *arte*, habrá que decir que el autor no pierde nunca de vista lo que llama las "altas formas" (p. 87) del arte, que, como hemos visto, las reconoce en la tradición académica de occidente. En contraparte, lo folklórico como hecho en sí es una especie de *arte menor*, con singular belleza, conmovedor pero *infantil*.

Es, sin embargo, esta *belleza natural*, ingenua e infantil, la que podría caracterizar simbólicamente a la producción artística de la nación. Es el "alma de la raza", esa esencia estética yacente en una especie de estado primigenio, ambivalentemente, *salvaje y tierna*, que al mismo tiempo es la sustancia de la raza y de la patria misma. *Raza*, en este sentido, no es para Campos un grupo social predominante, no habla explícitamente del *mestizo*, como el elemento social que debiera predominar. Sin embargo, a partir de cierto entendimiento de lo estético, implícitamente habla de las características subjetivas, simbólicamente identitarias, y expresa su inclinación por el predominio de una estética *híbrida* como uno de los elementos de la *raza*, de la *identidad* y de la *nacionalidad*; hibridaje dado entre lo indígena y lo hispánico en tanto el elemento de lo *negro* está completa y rotundamente ausente de su discurso e interpretación³⁹.

³⁷ -Ver SALDIVAR, Gabriel, op. cit., p. 142.

³⁸ - Ver MOEDANO, Gabriel, "El folklore como disciplina antropológica",... pp. 40-41.

Conclusión

Rubén M. Campos en su intento por reconstruir el proceso histórico de conformación de las músicas de México, manifiesta de alguna manera su visión del proceso histórico que le dio determinadas características socioculturales a la realidad que percibe en el momento de interpretación del pasado. De esta forma, como lo mencionamos varias veces, es inevitable para el autor proyectar su visión hacia el futuro. Sin duda alguna, lo venidero, era para Campos augurante, alentador. Ya vendría el momento en que habría de encumbrarse el *arte nacional*.

El autor hace hincapié en el hecho de considerar a la nación como una tierra históricamente propicia para el "arte musical", espacio idóneo del florecimiento del "genio musical de la raza" (p. 234). La consolidación del "genio musical", en los ámbitos académicos, folklóricos y populares, se da para Campos durante un periodo que comprendería el siglo XIX y las primeras décadas del XX. Este periodo de afianzamiento es al mismo tiempo el de la gesta de la "cultura superior" (p. 234) venidera. Además, la aspiración de la "cultura superior" mexicana estaría compenetrada, en esencia, de las características de la propia "raza" mexicana, es decir, una "raza" "dúctil, maleable y ágil", ambivalentemente triste y alegre (p. 17).

El discurso de Rubén M. Campos es un discurso nostálgico del romanticismo finisecular con una fuerte carga de pintoresquismo, es, además, un discurso nostálgico que se confronta, en cierto sentido, a los incluíbles anhelos de modernización de la industria, la economía, las instituciones, la vida social y la "cultura". En el ámbito cultural manifiesta una especie de condena abierta a las influencias culturales cosmopolitas que eran, al mismo

³⁹ .- Para algunas reflexiones entorno al reconocimiento ideológico de las tradiciones musicales mestizas como lo propiamente mexicano, en oposición abierta al planteamiento y reconocimiento de las influencias

tiempo, la consecuencia directa de los descos de modernización. Paradójicamente, se pugna por la socialización de la "alta cultura" a la manera de la tradición de Occidente.

De esta forma podemos concluir, que el texto de Rubén M. Campos, es sin duda uno de los pilares historiográficos más importantes del nacionalismo cultural que adquiriría mayor envergadura en los próximos años, en los que los intereses políticos de la nación mexicana formalizarían y sistematizarían la necesidad de crear la *nacionalidad imaginaria* y la *identidad nacional*, requerida para acelerar los procesos económicos de conformación como una nación políticamente nacionalista y capitalista.

En este mismo sentido, y dentro del contexto social y político en que es planteado, contribuye desde el campo de la historiografía musical a la creación de sentidos de pertenencia a la nación, a través de los aspectos simbólicos y estéticos. Es decir, contribuye a la creación de la identidad y de la nacionalidad mexicanas, y estos dos aspectos, como revisaremos en el siguiente capítulo, contribuyen a la institucionalización de la Revolución Mexicana tanto como al proceso de consolidación del capitalismo en México.

La interpretación de la evolución histórica de las expresiones musicales consideradas como mexicanas ubica a lo *mestizo*, en tanto característica cultural, como la confluencia armónica de dos tradiciones culturales. Ahora, la relación que esta interpretación guarda con la dimensión ideológica de lo nacional, es que lo *mestizo* es considerado como el *ser nacional* deseado y legítimo por derecho propio. En este sentido, la dimensión histórica e ideológica de lo nacional no sólo *aparece* en el texto, sino pensamos que representa uno de los móviles centrales de la reflexión historiográfica de Campos.

Por último, la obra, en conjunto, es un esfuerzo loable e importante para el desarrollo de los estudios del folklore en el país. Es la constancia histórica de un momento

afromestizas en tales tradiciones "mexicanas", remitimos al capítulo V de éste trabajo.

complicado, confuso, pero "progresista" - por lo menos para la clase política y económica que emerge del periodo revolucionario- al mismo tiempo, como lo fueron, indiscutiblemente, los primeros momentos del nacionalismo revolucionario mexicano, en el cual este documento es escrito.

"La revolución es un espectáculo impresionante para la intelectualidad: de alguna manera extraña aquellos seres que parecían destinados a vivir con la cabeza agachada se rebelan y se transforman. En el fondo de los pozos del alma mexicana no sólo hay tristeza: hay también un potencial insospechado de violencia. Es posible —piensan algunos— aprovechar esa energía para crear al hombre nuevo, para colocar al mexicano en el torrente de la historia universal. Para ello es necesario encontrar la verdadera personalidad del mexicano, descubrir su espíritu auténtico" (Roger Bartra, La jaula de la melancolía, p. 107)

Capítulo III

La institucionalización de la Revolución: el proyecto nacional revolucionario

Ideas introductorias

Después de concluido el periodo revolucionario, la clase política que emerge del mismo, inicia la institucionalización de la revolución y la puesta en práctica del *proyecto nacional revolucionario*. En síntesis, el proyecto consistió en la implementación de políticas económicas, sociales y culturales con la finalidad de modificar las condiciones materiales y no materiales de la población nacional, para que contribuyeran al modelo de acumulación económica, es decir, a la consolidación del modo de producción capitalista en México.

Ahora, en tanto el Estado-nación reguló la vida política, económica, social y cultural de la población nacional, como en ningún otro momento histórico de México como nación independiente, podemos decir que de la década del 20 al 40 la Revolución tomó cuerpo en la figura misma del Estado, en sus instituciones y en sus proyectos; en síntesis, la Revolución se instituye y se consolida. En nombre de la Revolución, la clase política emergente se traza como uno de los objetivos más importantes de *su* proyecto, la integración de sectores sociales como los indígenas y los campesinos tradicionales, ubicados como premodernos y precapitalistas, al desarrollo económico, político y cultural autoreconocido y legitimado, en nombre de la Revolución y de México, como el nacionalmente necesario.

Dentro del *proyecto*, y desde la perspectiva económica y cultural, se implementó la política de aculturación de los pueblos indígenas por medio de la promoción del cambio

cultural al mismo tiempo que la educación de las "masas analfabetas", principalmente de la población rural no indígena.

Además, y por consecuencia, los proyectos estatales pretendieron trastocar directamente las condiciones no materiales de la población, es decir, las propias representaciones del mundo de las culturas étnicas o regionales con la intencionalidad de difundir y promover el *mestizaje cultural* o sincretismo. La característica central de la noción del *sincretismo* que construye un sector de la sociedad y que se socializa por medio del favor del Estado a través de la educación y de las "artes nacionales", es precisamente su ideologización, es decir, su no apego a la realidad cultural de la gran mayoría de la población. Todo ello, encaminado a difundir y afianzar la nacionalidad y la identidad nacional.

Evidentemente, la dimensión histórica e ideológica de lo nacional sería la esencia del discurso de la clase intelectual de la época y, por lo tanto, del discurso oficial de la Revolución Mexicana, en tanto, como se ha mencionado, apenas concluido el periodo revolucionario la Revolución se convierte en el "concepto madre"¹ a partir del cual se justifican, diseñan, legitiman e implementan los proyectos que acelerarían el proceso de consolidación de la nación mexicana y de la capitalismo en México.

¹.- SEMO, Enrique, *Historia mexicana: economía y lucha de clases...*, op. cit., p. 233.

i.-Los primeros pasos del Proyecto Nacional Revolucionario: la “fusión de las razas” y el proyecto educativo homogeneizante

Ante una realidad culturalmente plural, analfabeta y mayoritariamente rural, uno de los primeros pasos del proyecto nacional revolucionario fue el que se dio por medio de la instrucción educativa. La finalidad última no era “elevar” el “nivel de conciencia” social y “moral” de la población, sino la de iniciar el proceso de *sincretismo cultural* que posibilitara la creación de la *nacionalidad imaginaria* y, fundamentalmente, de la *identidad nacional*. La característica educativa de los primeros años fue la implementación de la castellanización de los indígenas que traería como consecuencia, según esta tesis, la integración de éstos a la vida y el “desarrollo nacional”. Oficialmente el proyecto inicia en 1921 durante el periodo presidencial de Álvaro Obregón, con la reestructuración de la Secretaría de Educación Pública y la puesta en práctica de las ideas de José Vasconcelos como titular de la institución².

La ley general de educación que planteó Vasconcelos estuvo influenciada por las ideas educativas del ruso Lunacharsky, como él mismo lo consigna³. En síntesis, el programa se planteó, según palabras de Vasconcelos, de la siguiente manera:

... mi plan estableció un Ministerio con atribuciones en todo el país y dividido para su funcionamiento en tres grandes departamentos que abarcaran todos los institutos de cultura; a saber: escuelas, bibliotecas y Bellas Artes. Bajo el rubro de Escuelas se comprende toda la enseñanza científica y técnica en sus distintas ramas, tanto teórica

².- Aguilar Camín nos dice lo siguiente: “La idea redentorista de Vasconcelos tenía que ser atractiva y ajustar con la exaltación de un gobernante que, como Obregón, creía iniciar la reconstrucción material, política y cultural del país y miraba hacia el efímero pasado revolucionario como una época clausurada, y hacia su propio gobierno como el umbral de una nueva historia de México. Pero en la llaneza activa del presidente, las fanfarrias evangélicas del vasconcelismo y su desbordante espíritu misional, habrían de ceder el terreno a los motivos prácticos: la educación como utilidad inmediata, como instrumento de la acción reconstructora y, sólo a resultados de esto, como redención espiritual y nacional”, en AGUILAR, Camín Héctor, “Nociones presidenciales de cultura nacional: de Álvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz”...., pp. 99-100.

³.- Ver VASCONCELOS, José, *Memorias II: el desastre, el proconsulado*...., p. 19. Recordemos, además, las anotaciones hechas por Stefano Varese referentes a lo realizado por los gobiernos socialistas en materia cultural. Ver nota al pie número 61 del capítulo I de este trabajo p. 35.

como prácticas. La creación de un Departamento especial de Bibliotecas era una necesidad permanente, porque el país vive sin servicios de lectura [...] El Departamento de Bellas Artes tomó a su cargo, partiendo de la enseñanza del canto, el dibujo y la gimnasia en las escuelas, todos los institutos de cultura artística superior, tal como la antigua Academia de Bellas Artes, el Museo Nacional y los conservatorios de Música [...] Como departamentos auxiliares y provisionales establecí también el de Enseñanza Indígena, a cargo de los maestros misioneros que imitarían la acción de los misioneros católicos de la Colonia, entre los indios que todavía no conocen el idioma castellano, y un Departamento de Desanalfabetización, que debía actuar en los lugares de población densa, de habla castellana. Intencionalmente insistí en que el Departamento Indígena, no tenía otro propósito que preparar al indio para el ingreso a las escuelas comunes, dándole antes nociones de idioma español [...] organizamos nosotros nuestra campaña de educación indígena a la española, con incorporación del indio, todavía aislado, a su *familia mayor*, que es la de *los mexicanos*⁴.

Para Vasconcelos, este era el programa que posibilitaría la solución de dos problemas urgentes: “[la]...incorporación del indio a la cultura hispánica y desanalfabetización de las masas”⁵. Para él, esto implicaría, por consecuencia, mejorar de manera directa las condiciones de vida de las “masas” empobrecidas tanto “espiritual” como materialmente.

Sin embargo, en el trasfondo de la tarea educativa había un predominio de motivos prácticos que se orientaban a crear las condiciones para el desarrollo pleno del capitalismo, es decir, para que la gran mayoría de la población mexicana, rural, premoderna y precapitalista, se incorporase al “desarrollo” económico y cultural impuesto por las potencias mundiales y la nueva clase política-económica que emerge del periodo revolucionario. Así, la practicidad de la educación sería una constante dentro de los gobiernos revolucionarios en tanto que se entablaba, indiscutiblemente, una relación estrecha entre la educación y los proyectos de acumulación, producción y desarrollo económico nacional.

⁴.-Ibid., pp. 19-20, c.n.

⁵.- Ibid., p. 45.

Por otro lado, Manuel Gamio comparte la idea central de Vasconcelos de hacer "evolucionar" a las culturas regionales, "pequeñas patrias y nacionalismos locales"⁶, por medio de la educación⁷. Para construir una verdadera *nacionalidad* se necesitaba que estas pequeñas patrias, "aisladas", de la "civilización moderna", se incorporaran por medio de los programas de instrucción educativa. Por lo tanto, para delinear programas adecuados que hicieran más rápido el trayecto de las culturas "atrasadas", y con ello la igualdad en las condiciones culturales y de vida de la sociedad mexicana en su conjunto, hacia la "civilización moderna", se requería emprender estudios profundos y sistemáticos a partir de los cuales se elaboraran los programas educativos correspondientes⁸.

Así pues, para Gamio, el objetivo de los trabajos antropológicos no debía ser otro sino el de acelerar "...el progreso de los aborígenes, que es lo que se pretende alcanzar"⁹. Esa era la tarea nacionalista y redentora. Sin embargo, plantea, de manera contradictoria, que a partir del conocimiento de la diversidad étnica debía darse un acercamiento entre los distintos componentes sociales mexicanos, y con ello, la generación de una especie de *ética social* en donde se tuviera al "respeto" como el elemento mediador imprescindible:

El mejoramiento de las condiciones de vida del indio tiene que hacerse mediante la elevación de su bajo nivel económico, y la sustitución de sus deficientes y anacrónicas características de cultura material e intelectual por las más eficaces de la *civilización moderna*. Sin embargo, deben exceptuarse de este procedimiento las *características estéticas*, pues éstas tienen en el indígena valores *más legítimos* y expresiones *más sinceras* que en el blanco y aun en el mestizo¹⁰.

⁶ - GAMIO, Manuel, *Forjando patria ...*, p. 7.

⁷ - Gamio nos dice que "...todas las agrupaciones humanas poseen iguales aptitudes intelectuales en iguales condiciones de educación y medio, y que para *imponer determinada civilización o cultura* a un individuo o a una agrupación, *debe suministrársele la educación y el medio inherentes a la cultura que se trata de difundir*", en *Ibid.*, p. 24, c.n.

⁸ - Ver GAMIO, Manuel, *Hacia un México nuevo: problemas sociales...*, p. 51.

⁹ - *Ibid.*

¹⁰ - *Ibid.*, p. 183, c.n. Para el caso de los pueblos indígenas qué tipo de criterios, y quiénes debían realizarlos, fueron empleados para seleccionar las "características estéticas" que concurrirían a la "fusión" de las culturas expresada en las distintas manifestaciones de la *cultura nacional*, en nuestro caso, como veremos en el capítulo VI, del *nacionalismo musical* como parte integrante de la misma.

Por tal motivo plantea que en el "arte nacional" la tarea consistiría en acercar a los distintos grupos sociales a través de sus expresiones. A propósito de las danzas regionales, el nacionalismo y el acercamiento de los criterios estéticos, nos dice lo siguiente:

Lo importante, lo de inmediato interés, consiste en facilitar la fusión, o cuando menos el *acercamiento del criterio estético* de esos grupos, a fin de que éste se efectúe paralelamente a la fusión étnico-cultural que en otras esferas se debe orientar y fomentar. El único método que puede elegirse para conseguir tal objeto consiste en hacer conocer a unos grupos sociales el criterio estético de los otros, y viceversa, pues entonces automáticamente se desarrollará el proceso de incorporación, sustitución, fusión y eliminación de características, de tendencias, de motivos y temas, que precede a la formación de todo arte nacional¹¹.

Como se mencionó anteriormente, el predominio de los motivos prácticos de la educación, fue una constante dentro de los gobiernos revolucionarios en tanto que existía, indiscutiblemente, una relación estrecha entre los programas educativos y la producción nacional "...una educación modernizante: no sólo de un 'saber' para actuar, sino de un 'saber moderno', ilustrado, que erradicara los hábitos ('prejuicios') del 'saber' anterior"¹².

En este sentido, se ve en la educación el instrumento idóneo para adecuar las condiciones del tejido social y ajustarlas a los requerimientos de los proyectos de acumulación económica de los primeros gobiernos revolucionarios. Aguilar Camín expresa:

Lo que vincula férreamente el principio utilitario de la educación y su obligatoriedad ilustrada es que se busca a tientas, pero de modo inflexible, no sólo una redención del espíritu, sino la agilización de los componentes claves de una sociedad moderna, productiva y rica, a partir de una sociedad tradicional, campesina [premoderna y precapitalista].

¹¹.- *Ibíd.*, p. 180, c.n. Qué puede ser, cuestionémosnos, esa intención de acercar los "criterios estéticos" sino la búsqueda de una identidad nacional a través de una noción estética sustancial que otorgara especificidad. Además, para la formación del "arte nacional", anotemos que sería más preciso señalar que dicho proceso fue inverso. Es decir, lo que se consideró como "arte nacional" no fue el resultado de la interacción y la fusión de las tradiciones culturales distintas, sino la construcción simbólica hecha a partir de la apropiación de ciertos productos culturales de las tradiciones, indígenas en este caso, y que tuvo como función, como se anotó en el capítulo I, la legitimación de la nación mexicana dentro de un contexto internacional, más que la pretendida y argumentada cohesión social interna.

¹².- AGUILAR, Camín, op. cit., p. 100.

...Redención (mejoramiento social) y producción cruzan como gemelos siameses los textos presidenciales sobre educación del Maximato¹³.

Así, los primeros pasos del Proyecto Revolucionario tienen una orientación nacionalista y homogeneizadora. La conformación del Estado moderno, de su *nacionalidad* tendía los primeros puentes hacia la realidad que pretendía modificar, adecuar a los requerimientos y aspiraciones de la clase política dirigente que emerge, como se ha señalado, del proceso revolucionario armado. Adelante veremos como ese *nacionalismo*, en principio político y económico, adquiere mayor importancia y solidez al extender sus acciones hacia otras ramas de la vida social. Esto pudo lograrse ya superado el periodo armado que convulsionó a la sociedad nacional, iniciando con ello el periodo de institucionalización y desarrollo pleno del proyecto revolucionario que tendría como objetivo central consolidar un Estado-nación con características tales como la *nacionalidad* y la *identidad nacional*.

Al concluir el periodo revolucionario el grupo en el poder emprende la institucionalización de la revolución con el gobierno de Plutarco Elías Calles y del periodo que se inicia a partir de su mandato y su persona conocido como el Maximato Callista, el cual se prolongaría desde 1928 hasta 1934. En esta última Lázaro Cárdenas toma el poder y con ello emprende una orientación, en cierto sentido más radical, al concretar parte de los principios revolucionarios plasmados en la Constitución de 1917¹⁴.

Hasta este momento, la revolución no había hecho justicia a sus más férreos combatientes: a todos aquellos que integraban el "pueblo". De esta suerte, es hasta 1934, con el gobierno de Lázaro Cárdenas, que se puede hablar de la aplicación de los principios revolucionarios en materia de justicia social y del nacionalismo político.

¹³ .- Ibid., pp. 101-102.

Para Luis Cabrera, actor importante en el periodo revolucionario, la Revolución Mexicana había tenido tres fases fundamentales: la primera, que iría de 1910 a 1917, la denomina periodo *destrutivo*; de 1917 a 1927 periodo *legislativo*; y de 1927 en adelante periodo de *reconstrucción*¹⁵.

Siguiendo a Cabrera, la política social emprendida por los gobiernos revolucionarios, durante el *periodo legislativo*, había sido hecha no por convicción revolucionaria sino con la finalidad de evitar que la violencia armada se desatara nuevamente. En este sentido, si las precarias condiciones económicas de vida habían sido, por lo menos para los sectores desfavorecidos, una de las causas centrales del estallido de la violencia armada en 1910, los intereses económicos y políticos de la nueva clase gobernante entorpecían la concreción de los principios constitucionales. Por otra parte, la falta de concreción de estos principios tenía su traducción en la *injusticia social* que seguía reinando en la generalidad de la sociedad mexicana.

ii.- Condiciones sociopolíticas que posibilitaron la institucionalización: el aspecto político de la homogeneidad

En los primeros momentos posteriores al periodo revolucionario Obregón había iniciado, no sin cierta tibieza, una política que podríamos nombrar de "justicia social". Repartió pocas tierras y estableció alianzas con los obreros al tiempo que trataba de pacificar y concentrar en la figura del Estado los poderes regionales que fragmentaban la vida política de la nación. La figura misma de la nación, como concepto constitucional, en estos

¹⁴.- Ver GONZÁLEZ, Casanova Pablo, *La democracia en México...*, p. 190.

¹⁵.- CABRERA, Luis. *Veinte años después: balance de la revolución, en Obras completas...*, pp. 657-658.

momentos "... [comienza a ser] una esencia histórica, una unidad orgánica que reúne y une a todos los mexicanos". Al mismo tiempo, la nación aparece como "...el concepto básico de la Constitución y así mismo el gobierno, expresión constitucional de la soberanía nacional, [como] el regulador y controlador del equilibrio socioeconómico nacional"¹⁶.

Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos, en qué términos el Estado regularía la vida socioeconómica si los artículos fundamentales de la Constitución poco o nada habían tenido aplicación. Además, cuáles podían ser las bases políticas de la nueva Nación dentro de una sociedad desequilibrada económicamente y que, además, era culturalmente heterogénea. Luis Cabrera sentenciaba en 1931 que: "Para que haya libertad política es necesario que haya igualdad económica y social", y, lo más importante, "Mientras la nación no sea homogénea no puede haber igualdad jurídica ni igualdad política"¹⁷. Así, el problema de la heterogeneidad cultural es visto como una de las divergencias políticas del periodo revolucionario conocido como *destructivo*; porque, como plantea Cabrera, ante la imposibilidad de que a todo el mosaico social lo regiera una sola norma institucional, el gobierno dictatorial de Porfirio Díaz debió recurrir al trato diferenciado a todas luces antidemocrático. Al no haber derechos políticos, para quienes se diferenciaban de los sectores dominantes, la injusticia era inevitable. Entonces, para los ideólogos de la revolución mexicana la heterogeneidad cultural se transforma así en un problema político de primer orden.

José Joaquín Blanco plantea que, también para José Vasconcelos, sin justicia no podía haber democracia y sin democracia, institucionalidad¹⁸. Así, Vasconcelos en pleno

¹⁶ - MEDIN, Tzvi, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas...*, p. 11.

¹⁷ - CABRERA, Luis, *op. cit.*, p. 683.

¹⁸ - "Las masas para él no eran ciudadanos más que en potencia: cuando dejaran de ser indios (mestizaje) y por medio de la educación se convirtieran en individuos democráticos y civilizados lo serían [...] De ahí que

periodo legislativo, al igual que Luis Cabrera en el *Balace de la Revolución* de 1931, se plantea el mestizaje como la única solución sociopolítica y cultural que traería remedio al país. De tal suerte que los fines del proyecto educativo fueran "...lograr una unidad nacional que aboliera diferencias raciales y regionales (el indio y el blanco debían desaparecer como entidades en la corriente general del mestizaje) y elevar a la población económica y culturalmente a una situación que permitiera la democracia"¹⁹.

Guillermo Bonfil Batalla, en abierta crítica a esta postura, argumentaría décadas después lo siguiente:

Una curiosa democracia que no reconoce la existencia del pueblo y se plantea, en cambio, la tarea de crear al pueblo, para después, seguramente, ponerse a su servicio. Una sorprendente democracia de la minoría, un proyecto de nación que parte de considerar ajenos a los grupos mayoritarios del país. Un proyecto, en fin, que vuelve ilegítimos el hacer y el pensar de los más de los mexicanos: el pueblo termina siendo el obstáculo para la democracia²⁰

Después de Obregón, Calles inaugura un periodo caracterizado por la creación y consolidación de las instituciones del Estado y por iniciar con la política corporativista de los sectores trabajadores hacia el mismo Estado²¹. Cabe mencionar que Calles detuvo la política de reparto agrario, lo cual implicó una diferencia notable con lo realizado previamente por Obregón.

Al detener la política de reparto agrario se detenía también, en gran medida, la concreción de una de las demandas centrales de la población que había participado en el periodo revolucionario y, por consecuencia, esto deterioraba sus condiciones económicas

su programa cultural y educativo sea un proyecto político de 'redención' popular en el sentido de extraer al pueblo de la miseria, la crueldad revolucionaria y de su propio carácter de 'pueblo', para convertirlo en una especie de clase media secundaria", en BLANCO, José Joaquín, "El proyecto educativo de Vasconcelos como programa político",... pp. 89-90.

¹⁹ - Ibid., p. 92.

²⁰ - BONFIL Batalla, Guillermo, *México profundo*,... p. 108.

²¹ - Ver TZV1, Medín op. cit., pp. 21-23.

de vida. Además, Calles "...hacia hincapié en el desarrollo de la iniciativa privada y veía en la propiedad comunal ejidal sólo una etapa transitoria que había que superar rápidamente para poder llegar al fraccionamiento de los ejidos"²².

Esta política implicó un distanciamiento notable entre los gobernantes y el resto de los grupos sociales y una justificada desconfianza hacia las instituciones del Estado como agente ejecutor del cambio y del mejoramiento social. La paz estaba en entredicho²³. Antes de que Lázaro Cárdenas llegara al poder, Cabrera percibe así la situación:

Las clases proletarias, y en general todos los elementos sociales que, buscando una condición económica y política mejor que la que habían podido tener bajo el régimen del gobierno personal, hicieron el movimiento de 1910, muestran una gran impaciencia por las reformas, impaciencia que pone en peligro la tarea de reforma, encomendada a la cámara de diputados. La desconfianza de que los medios constitucionales sean efectivos para lograr esas reformas, la creencia que se tiene de que dichas reformas no pueden conseguirse sino por los medios de la violencia y extra-legales por los que se efectúan todas las revoluciones, ponen en peligro la paz²⁴.

El problema de la "paz", y de la institucionalidad, era también un problema de *identidad* y de, lo que desde un punto de vista sociológico, se denomina *carácter nacional*²⁵. Esto quiere decir que el fundamento mismo de la desconfianza en las instituciones del Estado era la expresión clara de la carencia de una "conciencia nacional", de sentidos de pertenencia, que ponía en entredicho cualquier intento por forjar la *nacionalidad*²⁶.

El proceso revolucionario no representó una transformación radical de la realidad social precedente. Sin embargo, a partir de la institucionalización, se empieza a elaborar un

²² - Ibid., p. 17.

²³ - Ver GILLY, Adolfo op. cit., pp. 360-361.

²⁴ - CABRERA, Luis, op. cit., p. 669.

²⁵ - Para este punto retomamos lo planteado por Raúl Béjar Navarro y Héctor M. Campello en BEJAR Navarro, Raúl y Héctor M. Campello, "Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y del carácter nacionales"...

proyecto político y cultural que estuvo orientado a trastocar de manera sustanciosa, elementos importantes de la vida del complejo social del país como la noción y sentido de pertenencia, a una identidad y a ciertos patrones culturales de vida. A primera vista estos últimos aspectos pueden parecer poco importantes o poco significativos, a diferencia de los meramente económicos. Pero, sin embargo, estos aspectos mantuvieron una estrecha relación con las medidas y proyectos económicos de desarrollo que se implementarían después.

La institucionalización de la revolución también se planteó la creación de una serie de elementos, de referentes simbólicos que permearan al grueso de la realidad social que, como hemos visto, tenía como característica la pluralidad. En este sentido y, en tanto la sociedad mexicana aparecía dentro de una compleja unidad premoderna y precapitalista, se requería crear una *identidad nacional*. Una identidad, que en el pensamiento social y humanístico de la época podríamos traducir como homogénea para que cohesionara en lo interno a los diferentes grupos, culturas y sectores sociales; y, hacia el exterior, afianzara una peculiaridad nacional, una característica propia que fuera, como hemos mencionado, su singularidad histórica dentro del concierto de la historia universal.

La creación de los referentes nacionales implicó necesariamente la elaboración de un patrimonio cultural homogéneo, simbólicamente general. Es en este sentido, los proyectos de las instituciones de la Revolución Mexicana, de la década del veinte al cuarenta, estuvieron encaminados a crear y difundir la visión y la idea de la *cultura nacional* que promovió el grupo gobernante. González Casanova citado por Stefano Varese nos dice al respecto de las implicaciones de la promoción de la *cultura nacional*, lo siguiente:

²⁶ - Ver op. cit., pp. 133-134.

... la cultura nacional es la cultura dominante, es la cultura del sector dominante de la sociedad. En este sentido cultura nacional es la manifestación ideológica necesaria de la burguesía que se apropió del poder económico y político dentro de la nación. Cultura nacional es la dimensión ideológica explicitada y permanentemente reelaborada del proyecto político de la clase dominante²⁷.

En este sentido, la fase institucional de la Revolución Mexicana (el *periodo de reconstrucción* para Cabrera) representa la elaboración e implementación de lo que denominamos el Proyecto Revolucionario. Para los propósitos de éste trabajo, el proyecto consistió fundamentalmente en dos elementos: uno, afianzar una *cultura nacional* simbólica, tímica y tradicionalista, cívica y patriótica; y dos, la promoción del *cambio cultural* a partir de la investigación sistemática y científica fundamentalmente de la población indígena.

Ahora bien, ¿qué implicaciones tenía que la noción de *cultura nacional* fuera precisamente aquella emanada de la nueva clase gobernante y que, además, fuera ella también la promotora del *cambio cultural*? La respuesta no puede ser otra más que a la necesidad de crear las condiciones humanas necesarias para la creación del Estado nacional propiamente dicho para el liberalismo; y la instauración, como reiterativamente hemos expresado, de un sistema de producción y de vida: el capitalismo.

Esta fue la única salida posible que los gobernantes y los intelectuales de la época convinieron y baste pues para cerrar este apartado, y constatar la continuidad discursiva que determinaría las acciones políticas de los gobiernos, citar el pensamiento, en cierto sentido contradictorio, de Luis Cabrera:

En México no existen afortunadamente prejuicios de raza [...] La moderna tendencia de resucitar ciertas costumbres indígenas, no pasa de ser un snobismo artístico, peor en el fondo, es un error pretender reanimar, idiomas, costumbres y artes indígenas, como sería un error pretender el predominio social y la hegemonía política del indio

²⁷ .- VARESE, Stefano, op. cit., p. 147.

sobre el mestizo y el criollo [...] Hay, pues, que disolver el elemento indígena en el elemento mestizo y hay que proporcionar a éste facilidades educativas y económicas para que absorba el elemento criollo o cuando menos para que se iguale con él en lo social y en lo económico²⁸.

Así, pues, en tanto existieron "prejuicios de raza", no digamos ya de clase, la formación del Estado nacional, sus orientaciones y proyectos, no fueron el resultado de un proceso consensual entre los distintos componentes socioculturales de la realidad mexicana en su conjunto. Lo que sucedió de manera inicial fue la creación y promoción de una *identidad nacional* mestiza, híbrida y reduccionista en donde se retomaron, como en el primer nacionalismo gestor de la Independencia, elementos simbólicos del pasado indígena y de la hispanidad, con un claro predominio de los segundos componentes²⁹.

iii.- Nacionalismo y folklore

Hemos visto en la parte anterior que la heterogeneidad cultural del país se presentaba ya como un serio problema político que imposibilitaba la conformación de un Estado nacional moderno y la implementación de un sistema productivo y de vida.

En este sentido el nacionalismo político, en tanto ve en la diversidad cultural un serio obstáculo, promueve dos proyectos fundamentales, divergentes en apariencia, distintos en cierto sentido, pero con un mismo rumbo.

El primero de ellos es el que promueve el *cambio cultural* de las agrupaciones sociales, indígenas fundamentalmente, que son vistas como pertenecientes, a una

²⁸ - CABRERA, Luis, op. cit., pp. 677-678.

²⁹ - Enrique Florescano, en su texto *Memoria mexicana*, define a este proceso como una apropiación de la "memoria histórica" de los pueblos indígenas. Ver FLORESCANO, Enrique, *Memoria mexicana...*

colectividad, no colectividades, que de alguna manera se han "rezagado" de la evolución socioeconómica y cultural de los grupos hegemónicamente dominantes.

El segundo, que es el que más nos interesa en este momento y el que desarrollamos en el capítulo II y desarrollaremos en el VI, es el que se inicia a partir de una tendencia esteticista que pretendió crear, fortalecer y difundir la *identidad nacional* imaginaria. Concentrémonos primero en este segundo proyecto³⁰.

Al igual que otros nacionalismos políticos de Occidente, el nacionalismo político mexicano, pronto buscó el respaldo de las expresiones artísticas como la pintura, la danza y, en este caso, la música, con el objetivo de crear una *cultura nacional* que tendría como objetivo cumplir varias funciones. Primero, construir un corpus de significaciones lo suficientemente fuertes como para cohesionar a una sociedad en principio plural y compleja, como la nuestra; y, segundo, un punto también reiterado, dar al mismo tiempo especificidad y legitimidad histórica de existencia a la Nación mexicana dentro del concierto de la Historia Universal, o sea, de la dinámica histórica impuesta por Occidente a través de las potencias mundiales.

También, al igual que los países de occidente, el nacionalismo mexicano vuelve la cabeza "hacia abajo" y "hacia atrás" y busca las raíces identitarias de su existencia, de su "ser colectivo", en las clases bajas o en los sectores populares. Es ahí donde palpita el corazón de la Patria³¹. Por ello, durante el siglo XIX surge en los países de occidente una inquietud por estudiar, recolectar y utilizar, con fines creativos, expresiones culturales de

³⁰ -El planteamiento del proyecto "esteticista" lo hemos elaborado a partir del texto de MOEDANO, Gabriel, "EL folklore como disciplina antropológica"... en donde plantea la evolución de los estudios folklóricos en México y reconoce una tendencia "esteticista" y otra "cientificista".

³¹ - Rafael Corso plantea que uno de los elementos propulsores de la demopsicología, como se le denominó a la disciplina antes de llamarle Folklore, es el *principio de nacionalidad* (ver p. 4). Este principio "...como antes en Italia y otros países, y actualmente en Hungría, Bohemia y Finlandia - ve en las costumbres

los sectores populares o "rústicos". Es en este mismo siglo que se acuña el término Folklore³².

No hubo, sin embargo, ni en estos países ni en Norteamérica, una concepción única en torno a la definición misma del objeto de estudio del Folklore como disciplina y a la valoración de las expresiones folklóricas en sí. Por ejemplo, dentro de la "corriente antropológica", que es una de las cuatro corrientes generales que plantearon la definición del hecho folklórico y de la competencia de estudio de la disciplina, está la posición clásica, que "...fue la que siguieron fundamentalmente los europeos en los inicios de la disciplina en el siglo XIX", ubicando a los sujetos portadores de su objeto de estudio en la parte media dentro de "...un vasto continuum que tiene como polos a la comunidad 'primitiva' y a la sociedad 'civilizada'"³³. El estudio de lo "primitivo" era el objeto de estudio reservado para la etnología, y el de las sociedades "civilizadas" para la sociología. Por lo tanto, siendo el punto medio las comunidades rurales o denominadas "grupos medios", hacia ellos debía enfocarse la disciplina del Folklore.

Sin embargo, las diferencias entre las definiciones de lo folklórico, de las distintas corrientes de interpretación, no contemplaron a las agrupaciones americanas como las

legendarias y tradicionales el espíritu de la patria, la sagrada herencia de los antepasados que bautizaron con su propia sangre el suelo reivindicado", en CORSO, Rafael, *El folklore...*, pp. 4-5.

³² - En el siglo XIX, 1846, la disciplina recibe una denominación por parte del inglés William John Thoms, el cual fue el primero en proponer a los estudiosos de las tradiciones populares la designación de Folklore. La raíz de la palabra comprende dos términos, ambos ingleses, Folk y Lore. Sin embargo fue hasta 1878, fecha en que se fundó la *Folk-lore Society*, cuando se aceptó utilizar el término. No obstante se siguieron proponiendo distintos términos que se adecuaron a las distintas lenguas de los propios países. Es de destacar que la búsqueda de un término adecuado fue el reflejo claro del proceso de delimitación del objeto de estudio y de la delimitación respecto a otras disciplinas como la etnografía, la etnología y la historia, fundamentalmente.

³³ - MOEDANO, Gabriel, en "EL folklore como disciplina antropológica"... , p. 39.

indígenas. De manera posterior se aceptó incluir a la "cultura tradicional" indígena dentro de la competencia del estudio del Folklore como disciplina³⁴.

De igual forma, pues, el Folklore, como disciplina científica, en tanto empleara el método científico, intentó afianzarse en los estudios de la música en México durante la tercera y cuarta década del siglo XX, a partir de los trabajos de Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda fundamentalmente³⁵. Y como manifestación y hecho en sí, mantuvo una relación notablemente estrecha con el nacionalismo político y cultural mexicano de las tres décadas aquí estudiadas.

El esteticismo

El norteamericano Ralph S. Boggs, planteaba en 1945 la trascendencia e importancia de los estudios del folklore para la construcción de la identidad y la nacionalidad de la siguiente manera:

Un pueblo [se refiere a un país, una nación], cuyo propio folklore o cultura tradicional se va desintegrando en general, decayendo en la estimación del grupo, muy posiblemente frente a la introducción de otra cultura nueva y prestada, fácilmente sufrirá un gran quebranto espiritual, una pérdida de su orgullo colectivo, y una actividad servil, que conduce a la falta del progreso y hasta una delincuencia general. Pero un pueblo, cuyo propio folklore se mantiene en general, se cultiva, y se guarda en la estimación del grupo, sentirá *un orgullo colectivo y fuertes lazos de unión a causa del conocimiento vivo de su folklore y su herencia cultural, que puede señalar con orgullo como suyo, algo que lo identifica y le da carácter propio*. Este orgullo natural, que proviene de la conciencia del grupo de su carácter propio, fundado en su propio folklore y cultura tradicional, puede estimularse acentuando la causa de la cual proviene, y dar así al pueblo mayor impulso hacia el progreso. En este sentido, el conocimiento, respeto y cultivo del folklore tiene valor práctico³⁶.

³⁴.- ver CORSO, Rafael, op. cit.

³⁵.- Ver MOEDANO, Gabriel, op. cit., pp. 46-47

³⁶.- BOGGS, Ralph S., "Valor práctico del folklore"..., c.n., p. 213. Agréguese que este investigador norteamericano daría cursos importantes en México, contando con alumnos como Vicente T. Mendoza. Además, en 1938 se funda en México la Sociedad Folklorica Mexicana y a iniciativa del mismo Boggs,

La búsqueda de la especificidad histórica, identitaria, a través de las expresiones "artísticas", valora la practicidad del folklore en este sentido y pronto se genera la corriente esteticista que tendría un fuerte apoyo por parte del Estado posrevolucionario.

Dentro de la tendencia esteticista la institución del Estado que cobra más importancia es, sin duda, la Secretaría de Educación Pública, que con el proyecto planteado por José Vasconcelos retomaba como parte sustancial de la educación las expresiones artísticas denominadas "bellas artes", como lo más excelso de la noción clásica de la cultura de occidente. Se buscaba, por lo tanto, retomar de lo folklórico algo, una esencia, que caracterizara a la nación y que posibilitara su tránsito acelerado hacia las "altas formas" del arte. Vasconcelos nos dice: "La prédica del *nacionalismo espiritual* y no sólo económico, la necesidad de salvar la herencia cultural de España, el peligro de la *penetración nortea*, todo esto despertó interés en no pocos sectores de la población. Y pronto me vi rodeado de artistas y entusiastas del nacionalismo"³⁷.

A qué podía referirse Vasconcelos con ese "nacionalismo espiritual" sino al corpus de símbolos de que hemos hecho mención anteriormente; a qué, sino a la búsqueda de los elementos subjetivos de la *identidad nacional* expresada en las "bellas artes" y que fuesen como el "paraguas" que protegiera y diera, al mismo tiempo, cobijo en contra, principalmente, de la "penetración [popular] nortea".

quedando como secretario de la misma el propio Vicente T. Mendoza. Ver MOEDANO, Gabriel, op. cit., p. 46.

³⁷ - VASCONCELOS, José, Memorias II... op. cit., c.n., p. 970. Los "entusiastas del nacionalismo" son ubicados por Gabriel Moedano dentro de una etapa que denomina "etapa de divulgación" (p. 45), que iría de 1920 a 1930. Además, tales "entusiastas" son definidos por Moedano como "...aficionados o costumbristas cuya formación no es científica desde luego y cuyas finalidades tampoco lo son...", en MOEDANO, Gabriel, op. cit., p. 48.

En estos primeros momentos, poco tiempo después de alcanzadas las condiciones mínimas de estabilidad social, el gobierno revolucionario muestra interés en el patrocinio de la *recolección* de las expresiones folklóricas. El fervor nacionalista es el móvil de los entusiastas artistas y aficionados que pronto acudieron a la tarea nacional. Las siguientes líneas de Gabriel Moedano resumen de manera clara este momento:

... hasta cierto punto [el patrocinio del Estado] resultó benéfico, debido al interés que se despertó por las manifestaciones folklóricas y a la importancia que adquirieron al pacificarse el país. Sin embargo el enfoque científico fue perdiendo cada vez más, incrementándose por el contrario las simples recolecciones y la *utilización artística de las mismas*, sin el previo e incluíble análisis científico; dentro del vigoroso nacionalismo que empezaba a irrumpir en todos los ámbitos. Cabe anotar que en otros países también ha sucedido que el auge del Folklore coincide con los movimientos nacionalistas, predominando igualmente el enfoque esteticista y romántico y no el científico³⁸.

Como se anota, esta tendencia de estudio de lo folklórico contribuyó a generar las propias "altas formas" artísticas, al interior de una realidad social plural, cuya mayoría, poco o nada participaba de esa parte de la tradición civilizatoria de occidente que se circunscribe en el ámbito de las llamadas "bellas artes". Sin embargo, Vasconcelos escribía en 1938, sus impresiones de lo que había sido el proyecto inicial impulsado por el Estado a través de él y su decepción ante lo obtenido, que se traducía en una especie de fracaso y degeneración de la tarea nacionalista:

El día que pusiéramos a todo el pueblo de México a ritmo de una música como la de Rimsky, había yo dicho en alguna conversación con Obregón, ese día habría comenzado la redención de México. Buena lectura y gran música [...] ¡no fue ese mismo el programa original de los revolucionarios rusos, cuando Gorky aconsejaba a Lunacharsky [...] De otra manera si no se mantiene el tono de la *alta cultura*, sucede lo que paso en nuestro México: que la boga del folklore iniciada por nosotros, como un comienzo para la creación de una *personalidad artística nacional en grande*, falta de empuje constructivo y de programa completo, ha caído en lo popular comercializado. Canción, producida a centenares, como los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento,

³⁸ - Ibid., p. 45, c.n.

ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revertida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood. *Lo popular como base para el salto a lo clásico*, había ya recomendado en el discurso de inauguración del edificio del Ministerio, y sin pasar por el puente de lo mediano. Por falta de quien le diera los cauces, aquel movimiento ha caído en el plebeyismo, que hoy comparte con los toros la atención de un público degradado³⁹.

Nacionalismo cultural y folklore, pues, van en nuestra historia, como en otros países, de la mano, son como las dos caras de una misma moneda. Una de las aplicaciones prácticas de los resultados obtenidos de las recolecciones folklóricas y de su manejo artístico, en este caso en la música, se haría en la educación musical por medio de la instrucción primaria, secundaria y en las normales regionales. Para estos fines, entre otros, se habían creado las plazas de los *maestros misioneros* que fueron los agentes más entusiastas de la tarea nacionalista, que como parte de su multidisciplinaria actividad, mostraron un interés particular hacia las expresiones folklóricas⁴⁰. De 1921 a 1940, los *maestros misioneros*, y después las *misiones culturales*, fungieron como "agentes civilizatorios" y fueron los encargados de extender la educación al medio rural teniendo como bandera ideológica la promoción del "mejoramiento social"⁴¹.

Sin embargo, a pesar de la efervescencia nacionalista por el hecho folklórico, el Folklore como disciplina y como herramienta, se encontraba apenas en estos años en sus inicios, en la *recolección*, la primera de tres fases sucesivas indispensables para poder obtener verdadera practicidad del hecho folklórico y de la disciplina misma, según Ralph S.

³⁹ - VASCONCELOS, José, op. cit., c.n., p. 169. La mención de "Rimsky", seguramente se refiere a Rimsky-korsakov, integrante del grupo de "los cinco", grupo de cinco compositores rusos nacionalistas, ver RANDEL, Don Michael, *Diccionario Harvard de música...*, p. 420.

⁴⁰ - Moedano nos dice lo siguiente: "Los maestros misioneros recibieron pláticas de orientación sobre música, artes plásticas, etc., de diferentes especialistas; pero su preparación metodológica y técnica respecto al folklore y respecto a la antropología en general fue nula, y por consiguiente sólo se logro que recogiesen una buena cantidad de documentos, pero de dudosa utilidad en vista de las deficiencias anotadas", p.45, op. cit.

⁴¹ - Ver SEPULVEDA, Garza Manola, "Las misiones culturales en México, 1921-1938: instituciones educativas para el cambio social"...., p. 158.

Boggs. Recurramos nuevamente a las palabras de este último autor, para observar lo que pudo haberse entendido en la época por folklore:

... *materias primas* de cultura tradicional, a la ciencia que las estudia, y al arte que aplica esas materias y las conclusiones que se deducen de ella a fines prácticos [...] Primero, se observa, se recoge y se clasifica la materia de la cual se trata. Segundo, se estudia, se compara y se analiza esta materia, para deducir las leyes científicas que rigen su vida (origen, desarrollo y desaparición). Y tercero, se busca el dominio completo de los resultados del aspecto científico y la aplicación experta y diestra de estos resultados al bienestar humano. Lo primero se hace por el colector. Lo segundo se hace por el analizador. Lo tercero se hace por el artista⁴².

El valor, la importancia del estudio del folklore para la construcción de la *identidad nacional*, y por lo tanto de la *identidad imaginaria*, era en este sentido de suma trascendencia. El primer momento de la corriente esteticista la podríamos ubicar con los primeros que incursionaron en la "recolección" del material folklórico y en los primeros ensayos de los creadores musicales que retomaron elementos de las culturas tradicionales con la pretensión de crear un producto cultural considerado como "arte nacional"; un arte, que fuera la combinación mestiza necesaria, una "cultura intermedia" o "típica"⁴³, al decir de Manuel Gamio y en oposición directa a las ideas citadas anteriormente de José Vasconcelos.

Para tal efecto, según palabras de Manuel Gamio, era necesario el acercamiento de las concepciones, de los "criterios estéticos", de la "clase indígena" y "clase media"⁴⁴. Sólo así podría generarse la "cultura típica" e "intermedia". A manera de ejemplo de la cultura "intermedia", Gamio nos dice respecto a la música popular lo siguiente:

⁴².- RALPH, S. Boggs, op. cit., c.n., pp.211-212. Para un desarrollo más amplio de estas ideas remitimos al capítulo VI de este trabajo.

⁴³.- GAMIO, Manuel, *Forjando patria*..., pp. 96-97, 104.

⁴⁴.- Gamio nos dice lo siguiente: "Hay que acercar el criterio estético del primero hacia el arte de aspecto europeo e impulsar al segundo hacia el arte indígena [...] Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo", en *Ibid.*, pp. 39-40.

... la música del pueblo, la que Ponce, en nobilísimo esfuerzo, se esmera en dar a conocer, no es la música indígena, ni es la música europea; es algo intermedio, cuya técnica, cuya parte mecánica es occidental, pero en carácter y en sentimiento, evoca fuertemente al alma indígena [...] esta cultura intermedia, como la de la clase indígena, se desarrolla sin principios, método ni facilidades, siendo natural que ofrezca deficiencias y hasta deformidades frecuentes, como todo aquello que tiene que florecer venciendo obstáculos. Esta es, sin embargo, la *cultura nacional*, la del porvenir, la que acabará por imponerse cuando la población, siendo étnicamente homogénea, la sienta y comprenda⁴⁵.

Siguiendo a Manuel Gamio preguntémosnos qué relación guarda la mención de la nación como “étnicamente homogénea”, si no la idea central de la promoción del *cambio cultural* que pronto los gobiernos posrevolucionarios retomarían como uno de los aspectos nodales para la “integración nacional” y la planificación de un proyecto económico y político también de carácter nacional. Dentro de una visión diacrónica, que iría del gobierno de Álvaro Obregón hasta el de Lázaro Cárdenas, analizaremos en el siguiente apartado dos momentos, en los que también se dan dos orientaciones que mantienen un mismo rumbo: la integración a la nación de todos los sectores socioculturales “marginales”, precapitalistas y premodernos, por medio del *cambio cultural* inducido. Por sectores “marginales” entendemos a los campesinos tradicionales y, fundamentalmente, a los pueblos indígenas⁴⁶. El primero de ellos comprende el gobierno de Álvaro Obregón y los del Maximato Callista; el segundo, el gobierno de Lázaro Cárdenas.

⁴⁵ - Ibid., pp. 97-98, c.n. Se refiere a Manuel M. Ponce. Contradictoriamente, en términos generales, los estudiosos del nacionalismo musical mexicano ubican a Ponce como el punto intermedio entre los compositores de finales del siglo XIX y principios del XX que retomaron elementos musicales folklóricos y populares, y entre la escuela de composición que se inicia con la generación de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas y que buscó de manera asumida y “consciente” la creación de un lenguaje sonoro nacional. Ver capítulo VI de este ensayo.

⁴⁶ - La caracterización de *campesinos tradicionales* la elaboramos con base a BONFIL, Batalla Guillermo, *México profundo...*

iv.- Promoción del cambio cultural: “mexicanización del indio”

Desde antes que diera inicio el proceso de institucionalización de la revolución, Manuel Gamio planteó la necesidad de realizar estudios sistemáticos y científicos sobre los pueblos indígenas, que arrojaran la información necesaria y suficiente, para acelerar el proceso de integración de éstos a la nación. Desde 1916⁴⁷, Gamio tenderá las vías por las que habrá de transitar la investigación antropológica y las acciones de los gobiernos durante los primeros años de la institucionalización. Bajo la bandera de la *modernidad* y el “progreso social” del país, Gamio plantea lo siguiente:

FUSIÓN DE RAZAS, CONVERGENCIA Y FUSIÓN DE MANIFESTACIONES CULTURALES, UNIFICACIÓN LINGÜÍSTICA Y EQUILIBRIO ECONÓMICO DE LOS ELEMENTOS SOCIALES, son conceptos que [...] indican condiciones que, en nuestra opinión, deben caracterizar a la población mexicana para que ésta constituya y encarne una Patria poderosa y una Nacionalidad coherente y definida⁴⁸.

Como se observa, quedan aquí comprendidas las tendencias de acción de los gobiernos que emergen del periodo armado de la revolución, orientadas, como se ha dicho, a cohesionar la sociedad mexicana en el menor lapso de tiempo posible. Parte de la política social que se desprende de los gobiernos que van, en lo que denominamos primera parte, de Álvaro Obregón a Plutarco E. Calles, estará entonces en función de este objetivo de primer orden.

En este apartado analizaremos someramente los elementos de la política social que corresponden al *cambio cultural* dirigido hacia los grupos indígenas principalmente por medio de la educación durante los gobiernos de Obregón al Maximato, por un lado, y en el

⁴⁷ - GAMIO, Manuel, *Forjando patria...*

⁴⁸ - *Ibid.*, p. 183, con mayúsculas en la fuente original.

Cardenismo, por otro. Con relación al aspecto educativo haremos aquí algunas consideraciones que tienen que ver más con la investigación y el pensamiento antropológico que estuvo fuertemente imbuido del nacionalismo revolucionario de Gamio, primero, y de otro pensamiento antropológico, después, ambos en función y vinculación estrecha con el *cambio cultural*.

De Obregón al Maximato

Para el análisis del cambio cultural promovido durante las tres décadas aquí contempladas, retomamos, en esencia, los lineamientos generales del pensamiento antropológico de Manuel Gamio. La formación antropológica de Gamio se circunscribe dentro de la teoría de la cultura, el *relativismo cultural*, impulsada por su maestro Frans Boas durante las primeras décadas del siglo XX y la cual se opuso de manera directa al *evolucionismo cultural* del siglo precedente. En síntesis, el evolucionismo cultural decimonónico planteó la existencia de "leyes universales" de la "evolución cultural", planteamientos según los cuales las sociedades humanas progresaban de manera continua a través de las tres principales etapas de "progreso cultural": salvajismo, barbarie y civilización⁴⁹. A partir del estudio de los aspectos productivos de las sociedades humanas, según los postulados evolucionistas, se validaba el grado de evolución cultural de los grupos en cuestión. Por su cuenta, el *relativismo*, como teoría de la cultura, suponía la "unicidad de cada cultura" lo cual se opuso a "las perspectivas de una ciencia generalizadora de la cultura"⁵⁰.

⁴⁹.- Ver HARRIS, Marvin, *Antropología cultural...*, pp. 655-675.

⁵⁰.- *Ibid.*, p. 661.

A pesar de su filiación inicial con el *relativismo cultural*, Gamio pronto se aleja de lo planteado por Boas y, por el contrario, "ubica a la civilización europea en la cumbre del desarrollo de la humanidad y, en consecuencia, pugna por la incorporación del indio a esa civilización. Para ello, atribuye a la antropología un cometido práctico, un propósito pragmático, una finalidad política"⁵¹.

Por lo tanto, para Gamio, la practicidad de la antropología mexicana tenía como objetivo último la "...'incorporación' de las culturas indígenas a la modernidad"⁵². Es decir, el hacerlas "evolucionar" de lo precapitalista y premoderno a lo capitalista y a la modernidad. Ahora bien, las implicaciones de ésta, la "tarea nacionalista", no sólo se redujeron a las modificaciones en los aspectos productivos y económicos, sino, de manera directa por medio de los proyectos educativos, influyeron y determinaron las representaciones mismas del mundo y de la vida social de las culturas indígenas y de los campesinos tradicionales.

De tal manera, pues, que el conocimiento antropológico que se obtuviera de las investigaciones sobre pueblos indígenas, debía contribuir a la tarea nacional en un esfuerzo comprometido que encaminado al supuesto y unilateralmente sobreentendido del "...mejoramiento social y económico de la población indígena"⁵³.

Retomando la cita inicial que se hace de Manuel Gamio, los tres primeros enunciados (FUSIÓN DE RAZAS, CONVERGENCIA Y FUSIÓN DE MANIFESTACIONES CULTURALES Y UNIFICACIÓN LINGÜÍSTICA) son de suma trascendencia en tanto se pondere la importancia cultural del elemento lingüístico en la representación de la realidad

⁵¹ - AGUIRRE, Beltrán Gonzalo, *Lenguas vernáculas: su uso desuso en la enseñanza: la experiencia de México*...., p 174.

⁵² - PEÑA, Guillermo de la, "Nacionales y extranjeros en la historia de la antropología mexicana"...., pp. 61-67.

y del mundo de aquel que tenga por patrimonio esta u otra lengua, indígena en este caso. Es decir, el pensamiento antropológico de la primera etapa, antes de que Lázaro Cárdenas tome el poder, argumentó que "...el cambio cultural dirigido a tal o cual aspecto de la vida comunal, a través de agentes de cambio debidamente seleccionados y entrenados, tendría invariablemente repercusiones sobre el conjunto"⁵⁴.

Este "aspecto de la vida comunal" fue en un principio el lingüístico, que de alguna manera comprendía a los tres primeros enunciados planteados por Gamio en la mencionada cita inicial y que, se presentaba como el rasgo imprescindible y definitorio de la nacionalidad mexicana. En este sentido, como se ha visto antes en la primer parte de este capítulo, al hablar de José Vasconcelos, se pugnó "...por la uniformidad del lenguaje y su empleo como vehículo invaluable de unificación social"⁵⁵. En este sentido, la educación básica se presentó como uno de los medios más adecuados para acelerar el proceso del *cambio cultural* en los aspectos objetivos y subjetivos de las culturas indígenas⁵⁶.

Con relación a la educación y a la lengua, la primera línea que se pone en práctica es la "castellanización directa"⁵⁷, que tuvo como agentes de cambio a las escuelas normales rurales y sus egresados, los maestros rurales. Ésta consistió en la adaptación de "... los métodos pedagógicos a la enseñanza del español como segunda lengua en un contexto

⁵³ -Ibid., p. 42.

⁵⁴ - STAVENHAGEN, Rodolfo, "la cultura popular y la creación intelectual"..., c.n., p. 29. En un principio los agentes de cambio fueron los maestros rurales y las misiones culturales.

⁵⁵ - AGUIRRE, Beltrán, op. cit., p. 178.

⁵⁶ - A colación de esto, Stavenhagen plantea lo siguiente: "La identidad étnica se basa fundamentalmente en el uso cotidiano de la lengua indígena, que en la mayoría de los casos son lengua orales, es decir, no existe o prácticamente no se conoce en la comunidad la lengua indígena escrita. La lengua oral es medio de comunicación en las relaciones sociales primarias en la unidad doméstica, entre vecinos, en las pequeñas transacciones comerciales, en fiestas y ceremonias tradicionales, y en algunos casos en la vida política local. También es medio de socialización y transmisión generacional de los principales valores del grupo", p. 23 en STAVENHAGEN, Rodolfo, op. cit.

⁵⁷ - STAVENHAGEN, Rodolfo pp. 30-34, y AGUIRRE, Beltrán pp. 169-218, op cit.

lingüístico y cultural no español"⁵⁸. Durante la década de los veinte, José Vasconcelos, Moisés Sáenz y Luis Cabrera, según Gonzalo Aguirre Beltrán, "...convergen en un mismo punto cuando se trata de la incorporación del indio [...] Luis Cabrera resume: 'el problema fundamental es hacer homogénea la raza, fusionando sus elementos inferiores – los indios – y sus superiores – los blancos – en la raza mestiza'"⁵⁹.

Después de la "castellanización directa"⁶⁰ de la población indígena infante en las escuelas primarias, durante la década de los treinta se implementa otra línea de acción denominada "educación bilingüe", la cual consistió, básicamente, en "...impartir los primeros conocimientos de la escuela primaria, incluso la alfabetización, en la lengua vernácula del niño" para después pasar "...a la enseñanza del resto del programa de educación elemental en español"⁶¹.

La "educación bilingüe" promovida esencialmente por Moisés Sáenz, imbuida por cierto *relativismo cultural*, presentó serias dificultades por el simple hecho de carecer de "materiales didácticos", ya que, como lo señala Ma. Cristina Oehmichen, la "...alfabetización en lenguas vernáculas supone su codificación, así como el establecimiento de sistemas de transcripción y la elaboración de materiales didácticos"⁶², que sencillamente, no existían.

⁵⁸ - STAVENHAGEN, Rodolfo, op. cit., p. 32.

⁵⁹ - Op. cit., p. 188. Evidentemente, el criterio que le permite a Cabrera afirmar la superioridad de unos sobre otros es un criterio cualitativo y "racial", y no cuantitativo, proporcional.

⁶⁰ - Aguirre Beltrán nos dice que "...la política de incorporación, mediante la enseñanza directa del castellano, que pone en uso la Revolución Mexicana con cierta fortuna entre la población mestiza rural; pero con una total ausencia de respuesta por parte de los indígenas monolingües quienes, a pesar de todo cuanto se hace, siguen pensando en su lengua vernácula", p. 215, op. cit., c.n.

⁶¹ - STAVENHAGEN, Rodolfo, op. cit., p. 32.

⁶² - OEHMICHEN, Bazán Ma. Cristina, *Reforma del estado: política social e indigenismo en México, 1988-1996...*, p. 63. En 1935 se firma un convenio entre la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Lingüístico de Verano (ILV), institución de religión protestante norteamericana que tenía como misión llevar la Biblia a todos los pueblos del mundo. Según el acuerdo, el ILV era el encargado de elaborar las cartillas, materiales didácticos de las lenguas indígenas, que se pondrían a disposición de los maestros bilingües. Dicho sea de paso, la presencia de los ciudadanos estadounidenses despertó fuertes críticas por parte,

En síntesis, detrás de los dos enfoques educativos anotados subyace la misma intención "...la incorporación del niño indígena al sistema escolar nacional [...] la desindigenización [...] la pérdida de la identidad étnica de los grupos indígenas"⁶³. Evidentemente, las repercusiones culturales de este objetivo afectaría de manera significativa todos los ámbitos de la vida social, como el económico y todos los aspectos culturales que de ello se desprenden.

Este último aspecto era de carácter central para Gamio y para los gobiernos posrevolucionarios, si recordamos la cuarta mención de la cita inicial: "EQUILIBRIO ECONÓMICO DE LOS ELEMENTOS SOCIALES"⁶⁴. Esta idea, expresada por Manuel Gamio en 1916, en pleno periodo revolucionario, determinaría el pensamiento, la acción indigenista, antropológica y el "buen gobierno"⁶⁵ de los siguientes años.

Para los gobiernos revolucionarios, y para el indigenismo como partícipe de éste, cuáles pudieron haber sido las implicaciones económicas y sociales para el desarrollo de un "buen gobierno". Dadas las condiciones en que se dio el proceso del periodo armado y la manera en cómo los grupos de acción interactuaron en ésta, uno de los puntos sustanciales de la política social revolucionaria, era el problema de la tierra. La búsqueda de un "equilibrio económico", sobre todo para los sectores campesinos, indígenas o no, es decir, la mayoría en proporción poblacional, implicó de manera ineludible diseñar un programa que tuviera como objetivo plantear la forma en cómo iban a acceder a la tierra y cuál iba a ser su régimen de propiedad. Las implicaciones políticas y económicas que de aquí se desprenden las hemos anotado en el capítulo uno, baste decir aquí que la búsqueda de tal

principalmente, de los miembros del Partido Comunista Mexicano (PCM), que, como se verá, tuvieron una influencia política importante en la década de los treinta. El PCM señaló al ILV como "agentes del imperialismo".

⁶³.- STAVENHAGEN, Rodolfo, op. cit., p. 33.

“equilibrio económico” era de alguna manera la búsqueda, sino de la paz, sí de condiciones de estabilidad social, institucional en una palabra, que posibilitaran, primero, el acelerar el tránsito de lo premoderno a lo moderno de la gran mayoría de la población nacional y, por consecuencia, la consolidación del capitalismo en México.

De tal suerte que el diseño de las políticas educativas y de desarrollo económico, circunscritas dentro de la tesis del cambio cultural, estuvieron en función del afán institucionalizador y de la construcción germinal de un modelo económico para el desarrollo nacional dentro del cual la tenencia de la tierra, la vinculación y significación sociocultural de las sociedades hacia ésta, jugaba un papel a todas luces central. A este respecto Aguirre Beltrán, parafraseando al marxista peruano José Carlos Mariátegui, nos dice lo siguiente:

El régimen de propiedad de la tierra determina el régimen político y administrativo de la nación en su conjunto; sobre una economía semifeudal no puede prosperar ni funcionar instituciones democráticas y liberales. El problema de la reivindicación del indio queda así ligado al de la reivindicación nacional; por ello, el destino del país, el de su transformación y desarrollo, está supeditado a la liberación del indio, a la resolución de la dependencia a que se le sujeta; en otras palabras, a la liquidación de la feudalidad⁶⁶.

Siguiendo estas últimas ideas habrá que decir que durante la década del treinta parte de la reflexión antropológica mexicana, influenciada por el marxismo, plantea que la realidad de la población indígena debía abordarse como un problema socioeconómico y político, dentro de una perspectiva sociológica y no como un problema racial. De tal manera, se argumentó que el “...mestizaje – dentro de las condiciones económico sociales

⁶⁴ -.- op. cit.

⁶⁵ -.- Ver OHEMICHEN, Bazán, op. cit., p. 61.

⁶⁶ -.- AGUIRRE, Beltrán, op. cit., p. 194. Después, Aguirre Beltrán, uno de los continuadores del indigenismo en la década de lo cincuenta hasta los sesenta, fecha ésta última en que la orientación y el pensamiento antropológico en México rompen abiertamente con la relación entre indigenismo revolucionario y la

que subsisten entre nosotros – no sólo produce un nuevo tipo humano sino un nuevo tipo social”⁶⁷. De cualquier forma, la educación seguiría siendo el vehículo idóneo de la promoción del mestizaje sociocultural.

En tanto se argumentó que en la realidad rural mexicana, en su conjunto, prevalecían relaciones productivas y societarias precapitalistas, esta corriente “revolucionaria”⁶⁸, con marcada influencia marxista, pensando en términos de la *lucha de clases* como el “motor del cambio social”, planteó que para solucionar el problema del desarrollo nacional se requería romper con tales trabas precapitalistas. Esta condición “includible” posibilitaría la incorporación del indígena a la nación y con ello al proletariado y su correspondiente misión histórica de transformación social mundial⁶⁹. Acotemos que dicha corriente se circunscribe dentro de los planteamientos revolucionarios e ideológicos del comunismo en el ámbito global, y no dentro de la ideología o los grupos dirigentes que emergen de la revolución mexicana⁷⁰. Sin embargo, ambas corrientes, marxistas y no marxistas, a pesar de las divergencias ideológicas, convergen en la idea sustancial e “insoslayable” de incorporar al indígena a la vida nacional. Las siguientes palabras de Rodolfo Stavenhagen resumen y refuerzan lo hasta aquí mencionado:

No sólo el pensamiento liberal cuestiona la validez de las culturas indígenas; también lo hacen ciertas corrientes del pensamiento marxista [...] En la medida en que la cultura es expresión de las condiciones sociales de producción, lo que se puede

antropología mexicana, retomaría algunos de los elementos de Mariátegui para la elaboración de sus planteamientos de *cambio cultural*.

⁶⁷ - Ibid., pp. 196-197.

⁶⁸ - AGUIRRE, Beltrán, op. cit., p. 197 y STAVENHAGEN, Rodolfo, op. cit., p. 36, respectivamente.

⁶⁹ - Nótese una clara influencia del *evolucionismo cultural* en los planteamientos teóricos e ideológicos del *marxismo* al ubicar al *comunismo* como la etapa final de la evolución histórica de la humanidad entera. Marvin Harris nos dice lo siguiente: “Marx vio las culturas pasando por las etapas de comunismo primitivo, sociedad esclavista, feudalismo, capitalismo y comunismo [...] Toda la historia, según Marx, era el resultado de las luchas entre las clases por los medios de producción”, p. 660, op. cit.

⁷⁰ - Stavenhagen llama a ésta última corriente *liberal*, la que emerge del periodo armado de la Revolución Mexicana, en tanto que Aguirre Beltrán le llama *conservadora*. En cualquiera de las denominaciones están los que promovieron el *cambio cultural* durante la década de los veinte, en el que hemos llamado primer momento. Ver nota anterior.

llamar cultura indígena en México es la expresión de los vestigios de modos de producción pre-capitalistas [...] Los indígenas son generalmente campesinos pobres explotados y superexplotados y su condición cultural de 'indios' sólo hace más pesada su opresión. Su auténtica liberación reside en que hagan causa común con el resto de la clase trabajadora en el marco de la lucha de clases. La problemática cultural o étnica sólo contribuye a dividir al proletariado y por lo tanto beneficia a las clases explotadoras. Plantear la cuestión cultural es frenar el desarrollo de la lucha de clases y la revolución social⁷¹.

Reiteremos, pues, que el rasgo pertinente de ambas corrientes es la integración del indígena por medio del *cambio cultural*. Así lo afirma Gonzalo Aguirre: "Cualquiera que sea su signo, el indigenismo tiene como propósito final la integración de las poblaciones heterogéneas en una unidad nacional"⁷². Nuevamente, recurriendo a Mariátegui, Beltrán nos dice:

La primera tarea que Mariátegui asigna a la acción política es la de alcanzar un conocimiento de la realidad concreta y que puede proporcionar una base sólida para sentar las normas de nuestra conducta. El conocimiento histórico del indio es útil; pero aun lo es más tener una idea justa de su vida, de las condiciones de su explotación, de sus posibilidades de lucha, de los medios a que debe acudir la vanguardia del proletariado para penetrar en las comunidades cerradas y autocontenidas⁷³.

En suma, los conocimientos que arrojará la investigación antropológica sobre los pueblos indígenas estarían destinados a acelerar el proceso de integración nacional como paso fundamental del impulso por la senda del "progreso". Ahora, si bien es cierto que la influencia del pensamiento marxista, por medio del Partido Comunista Mexicano, en las acciones políticas de los gobiernos tendría mayor importancia en el segundo periodo, es

⁷¹ - STAVENHAGEN, Rodolfo, op. cit., p. 35.

⁷² - AGUIRRE, Beltrán, op. cit., p. 197.

⁷³ - Ibid. p. 198.

decir durante el sexenio cardenista, no deja de ser importante en la parte final del Maximato Callista⁷⁴.

El cardenismo

Industrialización, reforma agraria e “integración nacional”

De las acciones políticas y sociales emprendidas por los gobiernos revolucionarios poco después de logradas ciertas condiciones no digamos de paz, sino de estabilidad social, a partir de Álvaro Obregón, debe destacarse la tímida aplicación de uno de los móviles fundamentales de todo el periodo armado que se vio plasmado en uno de los artículos de la constitución de 1917: la reforma agraria.

En términos generales, la tendencia del reparto agrario iniciada por Obregón es ascendente y alcanza su grado más alto durante el gobierno de Lázaro Cárdenas⁷⁵. Hasta antes de las políticas económicas implementadas por Cárdenas los gobiernos precedentes habían ido generando las condiciones mínimas necesarias para el ulterior “desarrollo nacional”. El análisis somero de las transformaciones socioeconómicas y políticas de México, de las décadas del 20 al 40, como una nación que empieza a constituirse en un Estado moderno y a ser, por tanto, reconocido en el ámbito internacional, requiere revisar las implicaciones de dos aspectos político económicos como lo son el inicio del proceso de industrialización y la concreción de la reforma agraria.

Con relación a la reforma agraria, para Pablo González Casanova en el lapso de tiempo aquí retomado, “...la estructura agraria se transforma radicalmente...”⁷⁶. Esta

⁷⁴ .- Ver la introducción que Gonzalo Aguirre Beltrán hace al texto *El problema del indio* de Vicente Lombardo Toledano, pp. 7-49.

⁷⁵ .- GONZÁLEZ, Casanova Pablo, *La democracia en México*, pp. 62 y 190.

⁷⁶ .- GONZÁLEZ, Casanova pablo, op. cit., p. 63.

transformación es de suma importancia si consideramos que la economía mexicana desde "...el siglo XVI hasta principios del XX [...] es fundamentalmente agraria..."⁷⁷. De tal manera que para el desarrollo del mercado interno y del capitalismo, en oposición directa a la economía "semi-feudal", agraria y regional, heredada desde la colonia, las modificaciones estructurales que el Estado implementaría fueron imprescindibles ya que irían encaminadas, precisamente, a acelerar el desarrollo del capitalismo agrario e industrial de México.

Ahora bien, las dificultades de la aplicación del artículo constitucional no fueron pocas ya que los intereses económicos concretos de los implicados, es decir, tanto de la burguesía nacional como de los campesinos mismos, distaban mucho de encontrarse en la misma tónica. Incluso, durante los treinta años aquí esbozados, los aspectos políticos predominaron sobre los meramente económicos ya que las condiciones mínimas de estabilidad social estaban marcadas por el reparto de tierras. De tal manera que para la burguesía nacional, agraria e industrial, la reforma agraria era sólo un paso hacia la instauración de la pequeña propiedad privada que tendría como finalidad romper con el sistema agrario mexicano basado en las haciendas⁷⁸. Además, como argumenta Enrique Semo, si recordamos que las haciendas no sólo fueron una institución económica sino social y política, fundamentaremos de manera importante la restricción que estas significaron para la implementación y el desarrollo de tal mercado interno con repercusiones nacionales⁷⁹.

⁷⁷ - SEMO, Enrique, op. cit., p. 70.

⁷⁸ - Ver SEMO Enrique, op. cit., pp. 72-74. Éste argumenta que "La hacienda no sólo es una institución económica, sino también un sistema social y político", p. 74, Semo.

⁷⁹ - Ibid., p. 77.

Consideremos ahora que el aspecto de la producción agrícola está en estrecha relación con la bipolaridad económica y cultural característica de la sociedad mexicana en su conjunto y característica también de la desintegración nacional, del marginalismo de los espacios y sectores que no participaban dentro de lo que se denomina el "desarrollo nacional". Como hemos visto, dicha bipolaridad — por un lado, todo el espectro sociocultural premoderno y precapitalista y, por otra parte, el reducido sector con pretensiones modernizantes y progresista— representó graves dificultades para el desarrollo del capitalismo mexicano.

Inevitablemente, esto ocasionó que el grado de participación de grupos, pueblos, regiones y sectores, dentro del desarrollo nacional, no fuera equitativo, entablando, por el contrario, relaciones desequilibradas, de subordinación y marginalidad en los aspectos económico, político y cultural. En síntesis, esta situación provocó lo que Pablo González Casanova denomina el "colonialismo interno". Recurramos, ahora, a las palabras de este autor para hacer entendibles nuestras reflexiones:

El marginalismo, o la forma de estar al margen del desarrollo del país, el no participar en el desarrollo económico, social y cultural, el pertenecer al gran sector de *los que no tienen nada* es particularmente característico de las sociedades subdesarrolladas [...] como es el caso de México — encierran dos o más conglomerados socio-culturales, uno super-participante y otro supermarginal, uno dominante —llámese español, criollo o ladino— y otro dominado —llámese nativo, indio o indígena—.

"Estos fenómenos, el marginalismo o la participación en el crecimiento del país, la sociedad dual o plural, la heterogeneidad cultural, económica y política que divide al país en dos o más mundos con características distintas, se hallan esencialmente ligados entre sí y ligados a su vez con un fenómeno mucho más profundo que es el *colonialismo interno*, o el dominio y explotación de unos grupos culturales por otros"⁸⁰.

⁸⁰ . GONZÁLEZ, Casanova Pablo, op. cit., c.n., p. 89.

“Colonialismo interno” marcado tanto por la coexistencia de formas socioeconómicas heterogéneas, como los “...restos de modos de producción precapitalistas, de etapas anteriores del desarrollo capitalista, con los elementos dominantes de la economía capitalista en su estado actual”⁸¹, como por la falta de interés en diseñar un proyecto nacional incluyente y equilibrado, por no decir democrático.

De tal manera, pues, la reforma agraria adquiriría vinculación estrecha no exclusivamente con el desarrollo del capitalismo en el campo, sino con el desarrollo del capitalismo industrial al igual que con las relaciones productivas, políticas y culturales de los grupos, pueblo y sectores sociales pertenecientes a la nación.

También, con el gobierno de Lázaro Cárdenas el Estado mexicano se afianza como la figura monopólica que regulará la vida económica, política, social y cultural de los años siguientes. A partir de este momento el *presidencialismo* se convierte en uno de los elementos que posibilitarían el desarrollo del mercado interno y de capitalismo, al mismo tiempo y, por consecuencia, el trazo de las líneas generales del “desarrollo planificado”, más no equilibrado de la nación⁸².

Con relación al punto de la industrialización lo primero que hay que señalar es que hasta antes del gobierno de Lázaro Cárdenas el capital y la inversión extranjera era mayoritaria y se encontraba casi en la totalidad de los principales rubros del sistema productivo nacional y del mercado interno⁸³. Esto hizo necesario que la burguesía nacional buscara por medio de la figura y del poder absoluto del Estado modificar esa condición

⁸¹ - SEMO, Enrique, op. cit., p. 115.

⁸² - Ver GONZÁLEZ, Casanova Pablo, op. cit., p. 174.

⁸³ - SEMO, Enrique, op. cit., p. 131.

histórica que limitaba su propio desarrollo y desenvolvimiento. La intervención del Estado en la redefinición del desarrollo del capitalismo mexicano fue, por tanto, determinante⁸⁴.

Para Enrique Semo, económicamente "...México era en 1920 un país ocupado. No había una sola rama de la economía que no estuviera dominada por el capital extranjero"⁸⁵. Capital extranjero, acotemos, predominantemente norteamericano⁸⁶. De tal manera, la burguesía nacional debió recurrir al nacionalismo político y a lo que el mismo Semo llama "capitalismo de Estado"⁸⁷ como la única posibilidad para su desarrollo, en tanto el Estado representaba la "...única fuerza capaz de enfrentarse con éxito a los monopolios internacionales, que cerraban las puertas de las ramas que dominaban a los capitales mexicanos privados..."⁸⁸. Por consecuencia, para Lázaro Cárdenas, para la burguesía nacional y para la Revolución, el primer paso era la *nacionalización* de los rubros económicos estratégicos para el ulterior "desarrollo nacional". Enrique Semo resume la situación en las siguientes líneas:

La Constitución contenía artículos que permitían afectar los derechos de propiedad de los terratenientes y de las empresas mineras y petroleras. Se habían aprobado decretos para la fundación de un Banco Central para controlar las actividades de la banca privada, y se discutía la necesidad de nacionalizar los ferrocarriles⁸⁹.

Es importante señalar que solamente a partir de la *nacionalización* se pudieron tender las líneas generales para iniciar el proceso de industrialización nacional. Ahora bien, el inicio de la industrialización nacional se da por medio, principalmente, de la tesis de la sustitución de importaciones. Los factores de estímulo, que plantea la tesis desarrollista por la vía de la sustitución de importaciones, son las depresiones económicas mundiales como

⁸⁴ - Ibid., pp. 232-233.

⁸⁵ - Ibid., p. 250.

⁸⁶ - GONZÁLEZ, Casanova Pablo, op. cit., p. 74.

⁸⁷ - SEMO, Enrique, op. cit., p. 25

⁸⁸ - Ibid., pp. 250-251.

⁸⁹ - Ibid., p. 251.

la de 1929, y las guerras mundiales, momentos en los cuales las economías dependientes, latinoamericanas en este caso, debían aprovechar las coyunturas bélicas y económicas para iniciar un proceso de acumulación económica que las llevara a intentar crear economías independientes. Es decir, romper con el *neocolonialismo* implantado por los grandes centros de desarrollo capitalista⁹⁰.

Además, el proceso de industrialización requería de la planificación conjunta de la economía nacional, ya que, según palabras de Halperin Donghi, la "... razón para ello se encuentra en que la industrialización, elemento ahora esencial de la reactivación económica, requiere para ser viable que el mercado nacional [mercado interno] haya alcanzado una cierta dimensión, por debajo de la cual sería simplemente incapaz de sostenerla"⁹¹.

Como se advierte, el proceso de industrialización tenía como condición necesaria el funcionamiento mínimo de un mercado interno del cual hemos hablado ya en el capítulo uno. Sin embargo, para Latinoamérica después de las crisis mundiales las políticas de rehabilitación económica no fueron muy halagadoras⁹². Además, dicho proceso de industrialización económica al interior de en una realidad compleja como la mexicana, no avanzó de manera regular y equitativa en términos regionales, por el contrario "...avanza allí donde se encuentran no sólo sus potenciales consumidores, sino su mano de obra disponible y sus futuros dirigentes, y todo ello a de encontrar en las concentraciones

⁹⁰ -Por el contrario, para el caso mexicano, Agustín Cueva citando a Leopoldo Solís, plantea que las depresiones económicas mundiales no fueron un factor de estímulo en el proceso de sustitución de importaciones y de industrialización. Pp. 178-179, en CUEVA, Agustín, *El desarrollo del capitalismo en América Latina...* Según Halperin Donghi, la crisis mundial de 1929 tiene un impacto negativo en Latinoamérica y no es sino hasta 1935 que se hace evidente una clara rehabilitación económica.

⁹¹ - HALPERIN, Donghi Tulio, *Historia contemporánea de América Latina...*, p. 378.

⁹² - Ver p. 379.

urbanas más ligadas a la expansión del comercio interno e internacional⁹³. A pesar de todo ello, durante el sexenio de Lázaro Cárdenas quedan sentadas las bases del desarrollo del capitalismo para las siguientes décadas⁹⁴. Así lo expresa Tzvi Medín:

Este despliegue industrial y este crecimiento e impulso dado a la burguesía nacional, aunados a la reforma agraria que comenzó a liquidar el régimen latifundista de las grandes haciendas, nos permiten, en la dimensión nacional, hablar del sexenio cardenista como un gran paso determinante en la liquidación de la sociedad latifundista, y en el adelanto y promoción decisivos del régimen capitalista⁹⁵.

Por su cuenta, el proceso de industrialización suscitara una nueva forma de relaciones desiguales entre los distintos componentes socioculturales y regionales de México, en tanto dicha industrialización se realizaría en sectores y regiones reducidas y específicas. Para González Casanova, esto representaría un incremento notable en el desarrollo del mercado interno, al igual que una agudización del "colonialismo interno" y la reproducción de las desigualdades sociales, económicas y culturales. Este autor nos dice lo siguiente:

Con el aumento del mercado interno, con las nacionalizaciones –de ferrocarriles y en particular del petróleo– con todos los procesos de acumulación original y de capitalización, el Estado adquiere nuevas formas de empresario, y las clases dominantes –antes reducidas a grupos minúsculos– juegan nuevos papeles de industriales, grandes comerciantes, banqueros. Es así como el personaje político que viene a sustituir al latifundista es el empresario, y el tipo de relaciones predominantes es el capitalista, que abarca el conjunto de las zonas desarrolladas del país y domina el resto⁹⁶.

De tal suerte, recapitulando, desde lo que podemos ubicar como el fin del periodo armado de la revolución mexicana hasta el gobierno de Cárdenas, se consolidan las líneas generales del proyecto político y económico de México como nación. Destaca la preponderancia de la figura del Estado que extiende sus tentáculos hacia los aspectos

⁹³ - Ibid.

⁹⁴ - Ver introducción de AGUIRRE Beltrán al texto de Vicente Lombardo Toledano, op. cit., p. 42.

principales de la vida social. Con el inicio del proceso de industrialización y la consolidación del Estado moderno, *sui generis*, México logra insertarse, con todas las contradicciones internas, al sistema capitalista mundial⁹⁷. Una última cita de González Casanova sintetiza de manera elocuente lo revisado en este apartado.

... el régimen presidencialista sirvió para acabar con las aspiraciones del Legislativo, del ejército y el clero, que el partido predominante sirvió para acabar con los caudillos y sus partidos de membrete, que el régimen centralista de hecho sirvió para acabar con feudos regionales, que la intervención en el gobierno local más que eliminar a los municipios libre sirvió para controlar a los caciques locales, que el Estado empresario fue la base de una política nacional de desarrollo económico e industrial, ahí donde había falta grandes inversiones de estructura —en caminos, presas, centros de producción— y ahí donde la iniciativa privada, mexicana o extranjera, se mostraba tímida e indiferente para intervenir; que las limitaciones a la propiedad sirvieron para hacer la reforma agraria y la expropiación petrolera, sentando las bases del mercado interno y la capitalización nacional, en un país en donde el número de clientes era muy pequeño y el de empresarios nacionales prácticamente inexistente⁹⁸.

En gran medida, la institucionalización se llevó a cabo por medio de la política corporativista que el gobierno revolucionario desplegó hacia los grupos y sectores sociales como los obreros y los campesinos, adquiriendo con ello legitimación popular y mecanismos de control político y social. La fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) por Calles en 1929 tiene ese espíritu. Después, en 1939, el PNR daría paso al Partido de la Revolución Mexicana (PRM) como continuador del primero y en 1945 adquiriría la designación que mantiene hasta nuestros días como el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En todo caso lo que nos interesa señalar aquí es la función orgánica que este partido y el Estado adquirieron como reguladores de la vida nacional. De tal suerte que "...la

⁹⁵ - MEDIN, Tzvi, op. cit., p. 122.

⁹⁶ - GONZÁLEZ, Casanova Pablo, op. cit., p. 63.

⁹⁷ - Ver SEMO Enrique, op. cit. P. 121. Semo plantea que a "... medida que desarrolla el capitalismo en nuestro país, se reflejan en su economía no sólo las contradicciones que se derivan de la dependencia, sino las que conoce el capitalismo contemporáneo en general", p. 122, Semo.

⁹⁸ - GONZÁLEZ, Casanova, op. cit., p. 86.

participación política de la sociedad civil quedó condicionada a su militancia en el partido oficial, lo cual contribuyó a consolidar un Estado con rasgos autoritarios bajo los mecanismos de articulación de intereses a través de instancias corporativas⁹⁹.

El problema agrario y el plan sexenal

Lo importante, por ahora, es hacer las ligas entre el proceso de industrialización, la educación que promueve el gobierno y la propiedad de la tierra en esencia de los campesinos tradicionales y los indígenas, además de la política integracionista que se mantiene hacia éstos últimos, en función todo de la integración nacional y de la búsqueda de la independencia económica durante el Cardenismo.

Antes de la elección de Cárdenas como presidente, en la Segunda Convención del PNR se acordó y se elaboró un Plan Sexenal que tenía como esencia orientar de manera integral durante un periodo presidencial la "acción revolucionaria"¹⁰⁰. Es importante anotar que el Plan Sexenal tenía una fuerte veta "socialista", como incluso se asume en su formulación misma. Ahora bien, el manejo de estos conceptos tendría en México singulares connotaciones como Tzvi Medín lo señala: "...el socialismo [revolucionario y de un sector importante del PNR] implicaba más la necesidad de una reivindicación social y económica, que la postulación de un programa específico acorde con la filosofía marxista-leninista"¹⁰¹.

⁹⁹ - OEHMICHEN, Cristina, op. cit., p. 27. La misma autora nos dice que a "...este respecto no fueron convocados los indígenas, en tanto que colectividades culturales, pues eran considerados como campesinos en vía de aculturación y para ellos se instrumentaban las políticas económicas integrativas" en *Ibid.* Además, ver GONZÁLEZ, Casanova Pablo, op. cit., pp. 63-190 y SEMO, Enrique, op. cit., 251.

¹⁰⁰ - *Ibid.*, p. 39.

¹⁰¹ - *Ibid.*, pp. 42-43.

En síntesis, el Plan Sexenal que Lázaro Cárdenas se propondrá llevar a cabo por medio del intervencionismo estatal, se planteó los siguientes puntos:

... en lo agrario la posibilidad de una revolución que liquidara los latifundios feudales librando así a la Revolución mexicana de su fracaso más vergonzoso; en el campo industrial un reformismo que postulaba el estímulo de las empresas nacionales y la limitación y regulación de las actividades de las compañías extranjeras, pero todo ello sin llegar a posturas radicales que provocaran el 'aislamiento nacional'; en lo sindical la organización de los obreros y el sometimiento de los mismos al gobierno; en lo educativo a la educación socialista, que implicaba más el deseo de una reivindicación social, que la verdadera comprensión del concepto mismo, ya sea pedagógica o ideológicamente¹⁰².

De aquí, denotemos la relación diacrónica que existe entre los postulados sociales y económicos centrales de la Constitución de 1917, en general incumplidos, y la elaboración del Plan Sexenal. De la cuestión industrial se habló anteriormente de manera muy general; con relación al punto de los obreros solamente mencionemos que con la incorporación de sus sindicatos al partido del Estado, (PNR-RI) pierden en esencia su autonomía como sector social¹⁰³. Por lo tanto, nos limitaremos al repaso somero del aspecto educativo y el agrario.

Con relación a la reforma agraria, Cárdenas se plantea la concreción de uno de los móviles más delicados de todo el periodo revolucionario y que había quedado plasmado en la Constitución de 1917: la reforma agraria. El dotar de tierras a los campesinos tenía como finalidad romper con las relaciones productivas y sociales más apegadas a la feudalidad que al capitalismo que trataba de implantarse. Para este fin, la postura revolucionaria, vinculada con el pensamiento marxista, y la liberal, o conservadora según hemos visto anteriormente,

¹⁰² - *Ibid.*, pp. 51-52.

¹⁰³ - Ver OEHMICHEN, op. cit., p. 27. Señalamos, además, que también para los campesinos, el reparto agrario fue de la mano de su organización en confederaciones y organizaciones que se acuerparon en el partido oficial. La Confederación Nacional Campesina (CNC) que fue la más representativa.

parecieron dejar de lado sus divergencias ideológicas e impulsar las políticas de integración nacional por medio del *cambio cultural*¹⁰⁴.

Por lo tanto, el objetivo central fue romper con lo que Tzvi Medín llama el *feudocapitalismo*¹⁰⁵, Rui Mauro Marini *capitalismo sui generis*¹⁰⁶ y Agustín Cueva *pre-capitalismo*¹⁰⁷, pero en ningún sentido, más allá de los contenidos ideológicos del discurso político, planificar un desarrollo económico, social y cultural equilibrado y democrático.

Cárdenas realiza la reforma agraria de manera integral junto con otras actividades encaminadas a sentar las bases del desarrollo capitalista, de un *capitalismo reformado*¹⁰⁸ que al mismo tiempo promovía el despliegue de la burguesía nacional por medio de la industrialización incipiente; un capitalismo reformado que repartió tierras y creó ejidos en los cuales se pretendió socializar los medios de producción por medio de las cooperativas al mismo tiempo que se respetaba la propiedad privada¹⁰⁹; y, por último, un capitalismo reformado, que, "...constituye el fin de una de las primeras ilusiones latinoamericanas del capitalismo humanizado y de la posibilidad de convivencia de los intereses imperialistas con las necesidades sociales y nacionales"¹¹⁰.

La reforma agraria conjunta, promovida por el cardenismo, tenía como finalidad "mejorar" las condiciones de vida de los campesinos tradicionales y los indígenas, con lo

¹⁰⁴ - Recordemos aquí las cifras mencionadas en el capítulo I que nos dan John Womack Jr. y Javier Garcíadiego Dantán, en función de la población nacional para 1910: 15 millones de habitantes de los cuales 13 habitaban el campo. Consideramos que para 1934-1940 las cifras de crecimiento poblacional no debieron estar muy distantes de las de 1910, aunado, además, a la pérdida de vidas humanas durante el periodo revolucionario.

¹⁰⁵ - Ibid., p. 188.

¹⁰⁶ - MAURO, Marini Rui, "dialéctica de la dependencia: la economía exportadora"...., p. 96.

¹⁰⁷ - CUEVA, Agustín, op. cit.

¹⁰⁸ - MEDÍN, Tzvi, op. cit., pp. 122-123.

¹⁰⁹ - Ver en Ibid., p. 229. Un hecho que constata esta postura es la creación de dos bancos agrarios: Banco Nacional de Crédito Ejidal destinado al apoyo de los ejidos y el Banco Nacional de Crédito Agrícola para el apoyo a la propiedad privada. Con la reforma agraria, en palabras de Pablo González Casanova, se pretendió que "... el ejido fuera la fuente de la producción de la economía nacional", p. 212, op. cit.

¹¹⁰ - Ibid., p. 228.

cual pasarían a ser "...factor de importancia en la económica del país"¹¹¹. Para ello, se debía "...dotar a los núcleos indígenas de tierras, agua, crédito y dirección técnica"¹¹².

Las actividades integrales del gobierno cardenista también las señala con claridad el mismo Tzvi Medín de la siguiente manera: "El reparto de tierras tuvo lugar paralelamente a un enorme despliegue económico por parte del gobierno, que estableció amplios servicios de crédito, posibilitando capital, maquinaria agrícola y asesoramiento técnico, además de una enorme inversión en obras de infraestructura"¹¹³.

Sin embargo, a pesar del reparto de tierras realizado por Lázaro Cárdenas, México seguía siendo un país esencialmente latifundista¹¹⁴ con todas las implicaciones que ello representaba para el desarrollo del mercado interno y del mismo capitalismo.

Educación y cambio cultural

La política educativa y la reforma agraria van de la mano con el proceso de institucionalización de la revolución iniciado por Obregón, pero, principalmente, por Plutarco Elías Calles. Durante estos periodos y durante el cardenismo, según palabras de Cristina Oehmichen:

[la] acción educativa sería acompañada de la promoción del 'desarrollo de la comunidad', consistente en introducir nuevas tecnologías agrícolas, infraestructura carretera y servicios de atención a la salud. Se buscaba integrar a los indígenas al desarrollo nacional, esto es, socializarlos para incorporarlos al proyecto nacional de

¹¹¹ - Palabras de Vicente Lombardo Toledano citado por Aguirre Beltrán en introducción a *El problema del indio*, op. cit., pp. 40-41.

¹¹² - *Ibid.*

¹¹³ - *Ibid.*, pp. 162-163.

¹¹⁴ - Tzvi Medín dice que el reparto "...sólo afectó el 11% de las tierras susceptibles de explotación ganadera", op. cit., p. 166; y repartió casi 18 millones de hectáreas, p. 228. Ver también *Ibid.*, p. 161.

desarrollo, ya sea como productores agrícolas, como fuerza de trabajo y/o consumidores de bienes y servicios¹¹⁵.

Con relación a la educación que se promueve en el Cardenismo, lo más importante es mencionar que en este sexenio, dada la influencia de cierto pensamiento marxista del Partido Comunista Mexicano, se logró reformar el artículo tercero de la Constitución para implementar la *educación socialista*. No obstante, la traducción de la reforma constitucional en la práctica pedagógica no tuvo los efectos esperados. Ya hemos visto las implicaciones teóricas que el pensamiento marxista introdujo en el análisis del "problema" de los indígenas y de la educación, insertándolo como una problemática socioeconómica y política y no como una cuestión "racial". A pesar de ello, vimos también, que el indigenismo, tanto de marxistas y la clase dirigente posrevolucionaria, tuvo como objetivo primordial e invariable "...la integración de las poblaciones heterogéneas en una unidad nacional"¹¹⁶.

Así, resumidamente, unas palabras de Lázaro Cárdenas nos reflejan la continuidad discursiva del pensamiento político de la revolución mexicana al referirse al "problema indígena", a la bipolaridad económica y cultural, que si bien, no está marcada solamente por la presencia de los pueblos indígenas, sí son una parte importante que definen a ésta, en su acepción política-económica y como un "problema" para el desarrollo económico capitalista:

La Revolución ha proclamado como procedente la incorporación de la *cultura universal* al indígena [...] Como expresé en reciente ocasión, nuestro problema indígena no está en conservar 'indio' al indio, ni en indigenizar a México, sino en *mexicanizar al indio*. Respetando su sangre, captando su emoción, su cariño a la tierra y su inquebrantable tenacidad, se habrá enraizado más su sentimiento

¹¹⁵ - OEHMICHEN, Bazán, op. cit., p. 28

¹¹⁶ - AGUIRRE, Beltrán, op. cit., pp. 196-197.

nacional y enriquecido con virtudes morales que fortalecerán el espíritu patrio, afirmando la personalidad de México¹¹⁷.

La afirmación de la "personalidad de México", pensamos, no es otra cosa más que la creación de la *identidad nacional*. En este sentido, la existencia de los pueblos indígenas, de su patrimonio cultural y su memoria histórica, tiene razón de ser, es pertinente, y tiene valor práctico. Su condición actual, de ese momento, había que modificarla en beneficio de la integración nacional y de la consolidación de un programa económico también nacional; en eso consiste el *indigenismo* mexicano, en "mexicanizar al indio", en hacerlo "evolucionar" de los estadios del "progreso cultural" inferiores, premodernos y precapitalistas, a las ideas políticas, económicas y culturales de modernidad enarboladas por Occidente y retomadas casi al pie de la letra por el sector gobernante que emerge del periodo posrevolucionario.

Sin embargo, Aguirre Beltrán nos dice que después del gobierno de Cárdenas el problema de la incorporación del indígena deja de ser punto sustancial en la agenda política del Estado mexicano, y así a "...partir de 1940 el problema del indio pasa a un segundo plano en la atención nacional" y la "...corriente democrático-burguesa vuelve a tomar predominio y propicia el crecimiento económico ignorando del todo el desarrollo social"¹¹⁸.

A pesar de lo dicho por Beltrán la tarea indigenista se institucionalizaría precisamente a partir de 1940 con la celebración del Primer Congreso Indigenista Interamericano en la

¹¹⁷ - Citado por MEDIN, Tzvi, op. cit., c.n., pp. 175-176.

¹¹⁸ - AGUIRRE, Beltrán, op. cit., p. 205. Además, nos dice que: "La acción agraria, al incidir en la estructura económico-social del país, logra integrar en la sociedad nacional a un crecido número de indios enfeudados en las haciendas. Todo ello como resultado inmediato de la participación que el presidente Cárdenas les procura en el goce de la tenencia de la tierra, del poder que los latifundistas acaparan y del status de ciudadanos libres e iguales. Desde entonces, el problema queda reducido a los indios congregados en comunidad, con lengua y cultura particulares reclusos en sus regiones de refugio", *Ibid*.

ciudad de Pátzcuaro Michoacán, en México, de donde surgirían lineamientos generales para las políticas integracionistas con relación a los planteamientos de desarrollo económicos de cada una de las naciones latinoamericanas participantes en el Congreso. A raíz del mismo, se creó el Instituto Indigenista Interamericano con sede en México y presidido por Manuel Gamio hasta 1960. En 1948 se crea en México el Instituto Nacional Indigenista, con filiación al Interamericano, en donde la reflexión antropológica, con otros elementos teórico metodológicos, mantuvo una tendencia permanente en torno a la integración nacional y al cambio cultural, teniendo como uno de los más acusados investigadores precisamente a Gonzalo Aguirre Beltrán.

A partir de 1940 el indigenismo mexicano "...readecuó sus concepciones teórico políticas..." y, según Cristina Oehmichen:

Se propuso investigar e incidir ya no en pequeñas comunidades aisladas sino en amplias regiones. Bajo la conceptualización del carácter regional de las relaciones indo-mestizas desarrollada por Aguirre Beltrán [...], el indigenismo se plantearía la integración de los indígenas al desarrollo nacional. Para ello era necesario romper con las relaciones coloniales y pre-capitalistas de explotación a las que se hallaban sometidos por parte de las élites mestizas atrasadas. La acción indigenista, por tanto, consistiría en transformar las relaciones de casta en relaciones de clase por medio de la industrialización y modernización de las regiones interculturales. "...desde la década de 1940 se antepusieron los requerimientos de la acumulación capitalista a la realización de las reformas sociales"¹¹⁹.

De la década de los cuarenta hasta la de los sesenta se mantendrá esta política indigenista, una política que, como Aguirre Beltrán, "...consideraba que inexorablemente el capitalismo incorporaría definitivamente a los indígenas. El indigenismo, por tanto, debería contribuir a que el tránsito tuviera los menores costos sociales"¹²⁰.

¹¹⁹.- OEHMICHEN, Bazán, op. Cit., pp. 30-31.

Conclusiones

Concluyamos, pues, que la "necesidad" de México por incursionarse en el desarrollo del capitalismo mundial nos habla de una *dependencia* histórica y estructural de la cual "aparentemente" no pudo o no pretendió sustraerse. Todas las acciones de los gobiernos, que comprenden las tres décadas aquí esbozadas, estuvieron invariablemente orientadas a acelerar los procesos de consolidación del capitalismo en el país, no sólo como un sistema de producción nacional orgánico y coherente, sino como sistema y forma de vida. Al mismo tiempo que, como consecuencia directa de la supuesta consolidación económica nacional, la incorporación de México al desarrollo del capitalismo en el mundo en los anhelados términos de independencia política y económica

Pero, las inalcanzables posibilidades de competencia económica del país dentro del capitalismo mundial, debemos ubicarlas no tanto en las contradicciones socio-estructurales que la herencia colonial dejaba como saldo, como "lastre doloroso" que "entorpecía" la consolidación del capitalismo nacional, sino en la incapacidad del reconocimiento objetivo de la realidad económica y cultural de la población mexicana, a partir de la cual la clase gobernante posrevolucionaria se hubiera planteado, idealmente, un desarrollo nacional económico, político y culturalmente democrático en su conjunto.

En síntesis, desde nuestra perspectiva, el problema nodal de la dinámica histórica de las tres décadas aquí estudiadas se dirimía al interior de dos directrices generales: las ideologías y los intereses económicos de clase, grupo o sector. Es aquí, al interior de este espacio, en donde se evidencia la incapacidad del reconocimiento del "otro" en la medida

¹²⁰.- *Ibid.*, p. 70.

que se opone a mi forma de representar el mundo, y, por tanto, afecta de manera directa mis propios intereses y anhelos económicos, políticos y culturales.

De esta manera, los discursos intelectuales e historiográficos de la época, como las dos siguientes historias de la música que revisaremos, habrá que contextualizarlos precisamente al interior de éste espacio donde las ideologías se dirimían los intereses propios de cada sector.

Ahora, precisemos que quienes construyen, promueven y difunden la dimensión histórica e ideológica de lo nacional y del *ser* nacional, son un sector minoritario e "ilustrado", que mayoritariamente participó de la tradición cultural de occidente. En este sentido, y en función de esta determinación histórica, se construyó la representación cultural del *ser*, o *deber ser*, nacional; del ser nacional reconocido como deseable y legítimo por la clase política, económica e intelectual, emergente del periodo revolucionario.

Por lo tanto, en el ámbito de la política cultural, dicho sector socializó tanto la noción de cultura emanada de la tradición de occidente como los productos culturales elaborados en México pero afiliados a la misma tradición y, por lo tanto, alejados de las prácticas culturales y artísticas, en este caso, del grueso de la población nacional. En todo caso, el problema no radica en sí en los productos culturales que se engloban dentro de la llamada cultura nacional, sino en el hecho de que a tales productos se construyeron y se les imprimió, por un lado, una idea más o menos precisa de la evolución histórica de lo nacional y, por otro, en el uso y la función política e ideológica que el Estado-nación posrevolucionario les dio.

"La creencia de que el desarrollo de un individuo resume la evolución de la especie encuentra su versión paralela en la idea de que las naciones -como las personas- pasan por un ciclo vital completo (infancia, juventud, madurez, vejez y muerte) [...] Lo mismo ocurre con las ideas que intentan buscar en el carácter de los individuos una 'recapitulación' de las peculiaridades de la nación. Estos tipos de paralelismo sociobiológicos son inquietantes, aunque sólo sea por el terrible hecho de que contribuyeron a la cristalización del pensamiento fascista; pero además de recordarnos los peligros del nacionalismo, el uso de metáforas biológicas en la reflexión sobre la cultura política nos puede ayudar a comprender los mecanismos recónditos de la hegemonía y de la legitimación del Estado moderno" (Roger Bartra, La jaula de la melancolía, p. 21)

Capítulo IV

Miguel Galindo, lectura historiográfica del texto *nociones de la historia de la música mejicana*¹

El autor y notas introductorias

Miguel Galindo nace en Tonilá Jalisco en el año de 1883 y muere en la ciudad de Colima en 1942, nueve años después de la publicación de las *Nociones de la música mejicana*, texto que parece representar su último escrito público. Además de ser médico, geógrafo y estudioso de la literatura, formó parte del Ateneo Musical Mexicano² y de las sociedades “mejicana de geografía y estadística” y “Arturo Alzate”, según él mismo lo consigna³.

También, según sus mismas indicaciones en la anteportada del texto que aquí nos ocupa, escribió treinta y una obras entre literarias en verso y prosa, críticas, científicas e históricas, además de las *Nociones de la historia de la música mejicana*⁴.

Este último texto se publica en 1933, justo un año antes del inicio del sexenio Cardenista y con ello se inicia también una faceta novedosa para el desarrollo del proyecto revolucionario que había iniciado su camino por las sendas de la institucionalización con el gobierno de Álvaro Obregón y, esencialmente, durante los periodos presidenciales que se circunscriben dentro del llamado Maximato Callista. Sin embargo, en el desarrollo de su texto Miguel Galindo aclara que el documento fue escrito entre 1929 y 1930-33⁵.

¹ - GALINDO, Miguel, *Nociones de la historia de la música en mejicana*, Tip. De “El dragón”, Colima, 1933, México, 636 p.

² - en PAREYÓN, Gabriel, *Diccionario de música en México...*, pp. 228-229.

³ - GALINDO, Miguel, op. cit., p. 5.

⁴ - Ver anteportada, Ibid. Según Gabriel Saldivar, Galindo escribió en 1923 el folleto “la música popular y el sentimiento de la patria”, editada por su imprenta “el Dragón” en la Cd. de Colima. Ver p. 113 en SALDIVAR, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, Tomo I...

⁵ - Ver Ibid., p. 237.

Este volumen representa la primera parte⁶ de un esfuerzo colosal por reconstruir la memoria histórica de las músicas en México, justo en los momentos en que el Estado revolucionario había logrado consolidarse y continuaba fervientemente con los principales proyectos políticoculturales de integración de la nación mexicana que hemos venido estudiando en los capítulos precedentes.

Las *nociones de la historia de la música mexicana* se acompañan de treinta y nueve fotografías de personajes e instrumentos precortesianos, esencialmente; de tres fotomontajes⁷; trece dibujos y litografías facsimilares; cincuenta y una transcripciones entre escalas musicales, "aires", piezas y partituras completas; y, cosa importante, más de sesenta fe de erratas⁸.

Es por ello, que el texto representa una de las fuentes históricas de la musicología mexicana del siglo XX, y es, como se ha dicho, el segundo esfuerzo por construir la memoria histórica de la conformación musical mexicana, al mismo tiempo que una interpretación de la proyección futura de la música en México⁹. Es, como veremos, "...un esfuerzo nacionalista que intenta dar a conocer un aspecto olvidado del alma de la Patria: el Arte Musical, condensación de la más delicada *sentimentalidad del pueblo mejicano*" (p. 7)¹⁰.

⁶.- Al final del texto, Galindo plantea que tuvo en mente escribir otro tomo de la historia de la música. Ver pp. 594 y 605.

⁷.- Vale la pena destacar dos de estos fotomontajes que aparecen cinco y tres veces, respectivamente, de manera intercalada a lo largo del texto, y, dada su importancia simbólica dentro de la construcción de la *mexicanidad*: en el primero aparece la fotografía de una "china poblana" tocando una guitarra séptima, o guitarra mexicana, y de fondo, en un segundo plano, un *sol azteca*; la segunda de ellas, aparece la misma "china poblana" con el mismo instrumento pero con un fondo en donde aparece la *cuahutecutli*.

⁸.- Según el Diccionario de música en México Galindo crea la imprenta el Dragón en donde él mismo publica sus textos, sin ser éste la excepción.

⁹.- "Su aportación es superior a cualquiera de las precedentes en la materia" opina Gabriel Saldívar en su *Bibliografía mexicana...* op. cit., p. 197.

¹⁰.- A partir de aquí, todas las citas del texto se indicarán entre paréntesis y con c.n., si las cursivas son nuestras.

i.- Lo híbrido mestizo y lo popular como la fuente del “arte nacional”

“La parte *sentimental* de los grupos humanos nos parece tanto más agradable, cuanto más cercanos a nosotros, las obras de arte tanto más bellas, cuanto más afines a nosotros son los autores; la música nos causa tanto mayor placer y tanto más inefable, a medida que aumenta la semejanza de los pueblos en que se origina. Cuando, sacudiendo el prejuicio del tecnicismo europeo, nuestros artistas puedan escribir las melodías que les dicte su *sensibilidad subconsciente*, aparecerá el arte más gustado por nosotros *los mestizos*, porque traerá reminiscencias antropológicas de nuestros antepasados. Será ese arte el lenguaje musical de la *nueva raza*, de la que se formó con la española y los restos de las cobrizas. Entonces podremos formar la Patria, es decir: el grupo humano unido por lazos de afectos, de recuerdos y de tradiciones comunes, de los que habrá surgido una común mentalidad con una común y única expresión artística” (p. 110, c.n.).

La música precortesiana y su “primitivismo cultural”

Primeramente citaremos una apreciación importante del autor con relación a la expresión musical como producto social: “...la música es la expresión de un estado social: es un idioma ingenuo y espontáneo que revela en detalle las intimidades del alma individual; pero que en su conjunto da una idea bastante clara y precisa de las corrientes del *sentimiento colectivo*, quizá con mayor exactitud que el lenguaje articulado” (p. 126, c.n.).

Miguel Galindo reconoce que hace este trabajo por puro patriotismo (p. 10) en un afán de contribuir a la búsqueda del “arte nacional con individualidad propia” (p. 9). En el primer apartado del texto aborda la interpretación de una parte de la música rural, de tradición oral, a partir de cierto tipo de elementos de análisis. Se observa un *determinismo geográfico*, notablemente influido por la corriente de pensamiento denominada *darwinismo social*, que funge como aparato teórico y explicativo no sólo de las manifestaciones musicales, sino también de la realidad social en tanto aquella es el reflejo de un “estado

social"¹¹. Por ejemplo, el predominio del ritmo sobre la melodía, o viceversa, en tal o cual expresión musical, está en función de las determinaciones geográficas como el tipo de terreno y el clima (ver p. 24-25). De tal manera que "...el calor de horno de los lugares altos y resecos [tampoco] es propicio a la producción intelectual, y menos a la artística" (p. 24). Por el contrario "...poco lejos de la costa, el sentimiento espiritual comienza a elevarse, y a la producción de obras artísticas se une el gusto del público cada vez mayor por la melodía" (p. 25).

En la primera parte ("la música precortesiana" pp. 58-107), el autor hace una clasificación de algunos instrumentos musicales precortesianos que los museos le proporcionan hablando del carácter ritual de algunos de ellos y sin reconocer los aspectos meramente musical, más aun, afirma que más "...que instrumentos musicales, eran objetos rituales productores de ruido..." (p. 69). Además, se subraya la importancia social, bélica y religiosa de la música de esa época (p. 78-79).

Melódicamente el empleo supuesto del pentafonismo es visto como una característica definitoria del *primitivismo cultural* (pp. 98-99). En este aspecto, al igual que en otras partes de la obra, la emisión de juicios de valor, empleados en su discurso histórico, resulta poco objetiva y son una recurrencia constante. Así, por ejemplo, al hablar de las escalas musicales empleadas por los pueblos precolombinos nos dice que la "...constancia en la intervención de la tercera menor nos da la prueba de que la música aborigen era, antes de la conquista, tristonja y melancólica, como lo es ahora..." (p. 101).

¹¹ - Ver HARRIS, Marvin, *Antropología cultural...*, p. 658-659. Incluso Galindo menciona pasajeramente a Charles Darwin, ver p. 164. Además, es importante considerar que Galindo retoma como parte importante de su reflexión los planteamientos teóricos de Hipólito Taine. Taine, en palabras de Galindo, plantea que existen "...factores determinantes de un estado social: la raza, el ambiente y el momento", ver p. 241.

De manera sintética, las siguientes líneas denotan con claridad su percepción histórica de la música precortesiana, al mismo tiempo que señalan otra constante en su discurso, a saber, la visión salvacionista y redentora de la conquista española:

Desde luego vemos en la música aborigen, que ésta es terrible, lúgubre y sombría, producida y usada por la clase sacerdotal y militar de la población. Sacerdotes y soldados forman la clase noble y degenerada de aquellas poblaciones condenadas al *aniquilamiento por las indeclinables leyes de la Antropología y de la Historia*, ya que se tardaba la Conquista, que es también ley de la Historia, para que viniera a salvarlas, mezclando su sangre con la de otras para hacer surgir una nueva raza digna de mejores destinos (p. 103, c.n.).

En la segunda parte del texto ("la música española del siglo XVI", pp. 125-194) hace una revisión del canto popular y la música religiosa española para lo cual recurre invariablemente al ya mencionado determinismo geográfico y evolutivo en la creación musical, aseverando, por ejemplo, que lo rítmico y lo épico en la parte literaria de las músicas, predomina en sociedades poco "civilizadas" o "primitivas", y lo melódico y lo lírico en las sociedades "avanzadas" (p. 144).

En los apartados que comprenden el capítulo II, Galindo nos habla de una especie de *paralelismo cultural* entre la afición dancística y musical de España y de los pueblos precortesianos. En ambos lados, canto, baile y música estaban presentes en los eventos profanos y religiosos (p. 176), lo mismo de la "aristocracia" que del "pueblo".

En uno de estos apartados, "la canción andaluza" (p. 185), se hace una mención importante. Para Galindo, al igual que la música mestiza rural de México, que se formaría durante la época colonial, la naturaleza estética de la música andaluza tiene una composición bipolar, opuesta: alegre y triste al mismo tiempo (p. 190). Es decir, parece advertir una semejanza en ciertos rasgos culturales que posibilitaron la creación de lo *mestizo mexicano*.

La hibridación y las formas profanas como el origen de lo “nuestro”

En la parte tercera, “la música neo-hispana en el siglo XVI” (pp. 195-262), se habla de la introducción y la rápida aceptación de la música religiosa en el territorio colonial, al igual que de la proliferación misma de músicos indígenas. A la par de ello se habla de la introducción temprana y del surgimiento, también temprano, de la música popular, profana, al amparo del “favor oficial” de la música religiosa (p. 211). Así, nos dice que

El canto popular [...] aparece por todas partes y por todas partes es intensa manifestación de comprimidas angustias. Las circunstancias del momento lo favorecían. Indígenas y colonos tenían tristezas íntimas; unos y otros tenían una patria lejana, pérdida para siempre [...] En unos y otros el mismo sentimiento; en unos y otros intensa musicalidad racial, y unos y otros abatidos por nostalgias semejantes, tenían que exhalar sus sentimientos en cantos melancólicos y frecuentes (pp. 211-212).

Miguel Galindo reconoce un proceso de *hibridación* de las culturas musicales determinado por varios elementos o rasgos culturales cercanos. En general, uno de estos rasgos es *histórico*: “intensa musicalidad racial”; y el otro es *contextual* marcado por la nostalgia, la tristeza de la “patria lejana, pérdida para siempre” (Ibíd.). Las siguientes líneas refuerzan estas ideas:

Con el acompañamiento del arpa y la guitarra el canto profano no se hizo esperar, y los españoles lo ejercitaron de buen grado, cosa que fue imitada por los indígenas, resultando entonces una mezcla de *cantos bastante diferenciados* en el primer cuarto del siglo de dominación ibérica, sucediendo lo inevitable: los españoles comenzaron por imitar ciertos giros melódicos indígenas, y a la inversa, resultando, a la larga, un *canto popular híbrido*, que dio especiales y característicos frutos en las poblaciones pequeñas, en las aldeas y rancherías, donde el canto español puro estuvo en íntimo contacto con el cantar indígena puro (p. 212, c.n.).

Y, precisamente, esa música *híbrida* es la música nacional, la fuente, como veremos, del “alto arte”, el material indispensable para la creación de una estética musical nacional. Galindo nos dice:

... y la *música nacional*, la que surgió del concurso de las razas en el epitalamio consecutivo a nuestras eventualidades históricas, ha quedado también para ejecutarse en las ferias y divertir al populacho vagabundo de las ciudades, o para solaz de nuestras clases campesinas que la crean, la favorecen, la cultivan y la gozan (p. 213, c.n.).

Como se ve, para el autor, en pleno siglo XVI surge la música popular *híbrida* como resultado de las circunstancias históricas y contextuales de los involucrados en la Conquista, indígenas y españoles, al mismo tiempo que de la transición de las formas religiosas a las profanas (p. 223).

A pesar del surgimiento temprano de la música popular profana e *híbrida*, ello no implicó, según el autor, el predominio de ésta sobre las demás. Por el contrario, Galindo reconoce cierta diversificación y coexistencia de las expresiones musicales, profanas y religiosas, de los indígenas y españoles durante el siglo XVI. El autor resume el abanico mencionando tres vertientes generales de música de la manera siguiente:

Tenemos tres civilizaciones con tres clases de música: la litúrgica indígena, a la vez militar y social, de ritmo elemental, binario y bien percutado, de melodía profundamente triste, casi terrorífica por la exagerada abundancia de intervalos de segunda menor, y de armonía ruidosa y huracanada. La música religiosa española, de armonía también huracanada, sin ritmo aparente y ejecutada en el órgano, muy parecida al rumor solemne, majestuoso y emocionante del viento sonando en las ramazones del bosque, y de melodía sin cromatismo y sin tristezas, pero con elevación y sobriedad. Por último, la música española profana, con dos clases de ritmo, el ternario, a veces complicado aunque siempre de simetría bien marcada, y el binario, como la indígena, y, como en ésta, ambos bien percutados, ya sea por instrumentos de percusión propiamente dichos, como tambores y panderetas, como en la indígena, o bien por instrumentos de cuerda, guitarras, arpas y bajos, que marcan a la vez que el ritmo, los tiempos fuertes de la melodía; ésta rítmica y variada, ya melancólica, sencilla y llorona, semejante a la primitiva, ya alegre y regocijada, y casi siempre complicada (pp. 220-221).

Para Galindo, en el siglo XVI, en todas las manifestaciones, actividades y celebraciones religiosas, profano religiosas y profanas, se encuentra el origen de las manifestaciones folklóricas que se consideran como "nuestras". Aquí está "...la fuente y el

origen de nuestras típicas y genuinas tradiciones; de lo que algunos llamarían, no sin razón, nuestro floke-lore [folke-lore]" (p. 241).

Así, por ejemplo, habla de las "canciones" como parte de "nuestras típicas y genuinas tradiciones" que derivando de las canciones andaluzas vinieron a la Nueva España en su versión cortesana y popular, y en donde "...cada una tomó su asiento, la cortesana se aclimató en las ciudades y la popular en los campos" (p. 243).

Sin embargo, en la Nueva España las canciones andaluzas encuentran principalmente el espacio idóneo para su desarrollo en el campo en donde se "...desarrolló con la forma artística heredada de su madre la andaluza, y con esa mezcla vino su mezcla de regocijo y de tristeza, de sensual indolencia y de espiritualidad profunda, de saltones entusiasmos y de apacibles e inefables temuras" (p. 249).

De igual manera, durante la colonia los bailes que se practicaban y estaban en estrecha relación con la música se resumen en la siguiente cita:

Al iniciarse la formación de la Colonia coexistieron pues, tres clases de bailes: indígena, popular español y cortesano español [...] Lejos de las corrientes exóticas de la moda, sólo estuvieron en íntimo contacto las expresiones rítmicas genuinas y espontáneas de las dos razas: aborigen y española [...] En el transcurso de los años aparecieron generaciones de mestizos llevando en la mezcla de su sangre fusión de instintos y de ritmos (p. 254).

Con relación a las formas "colectivas" de baile y música profana, ubica la raíz *híbrida* de lo "nuestro", de lo mestizo, como fundamento identitario, de la siguiente manera:

Apareció entonces una música extraña, confusa y conmovedora que respondía a los sentimientos embrollados de sus autores y de sus oyentes; música cantable y bailable; en lo bailable más parecida a lo indígena que a lo español; en lo cantable más parecida a lo español que a lo indígena, tanto por la melodía de la pequeña estrofa que se intercala con interrupciones a la música, como por la picaresca galantería que juega en ella: el 'son'. Nuestros 'sones' nacieron en las rancherías, en las pequeñas aldeas; nacieron en las primitivas orquestas campesinas que actualmente se conocen con el nombre de 'mariachis' y antes de 'fandangos' con que alegraban sus descansos los labradores en los melancólicos atardeceres del

campo. Nacieron con su hibridez rítmica, con su confusión armónica que correspondía a la confusión psíquica, que les daba origen (y les da) (p. 254).

De aquí se desprende que el autor ubica en el siglo XVI el surgimiento de lo mestizo, del "... 'son' [como] la más típica expresión del alma mestiza" (p. 256). Argumenta, además, que "...el 'son' es de los mestizos y solamente de los mestizos" (p. 257). No obstante, Galindo piensa que de alguna manera los "sones" subyacen en una especie de sedimentos psíquicos que a sus contemporáneos les permitirían acceder a ellos de una manera extremadamente sensible "...a pesar de las pretensiones de crudición y exotismo [de los] artistas actuales" (p. 254, ver pp. 258-259).

De tal manera, pues, para éste, la música popular formada en la colonia representa la fuente del arte nacional. Así, afirma que: "...encontramos aquí mismo una nueva y abundantísima fuente de 'arte nacional', indudablemente la más fecunda, en los numerosos grupos de músicos intuitivos que, en contacto con la música erudita [religiosa colonial], han tomado de ésta la parte expresiva de la índole racial, dejando a un lado los malabarismos de la técnica" (p. 261).

La música religiosa colonial en beneficio del "arte musical nacional"

En la tercera parte del texto ("la música neo-hispana del siglo XVII", pp. 263-302) se subraya la importancia que en la formación de las músicas coloniales tuvieron las congregaciones religiosas, las cuales, por medio de sus "...apóstoles de la fé [...] llevarían las luces de la civilización a los pueblos salvajes..." (p. 267). En todos los lugares en que los religiosos emprendieron acciones evangelizadoras se siguió el modelo de educación implantado por Fray Pedro de Gante en Texcoco y después en la Cd. de México, en la que

se enseñó lectura, escritura, canto y música instrumental (ver pp. 267-269). Desde los primeros tiempos de la colonización hubo siempre la presencia de la música de la cual se piensa que "...no es cualidad de la orden religiosa ni de la naturaleza de la empresa, sino características del temperamento español. Donde quiera que los españoles pusieron la planta, había música; si eran frailes, música religiosa, y si no, música profana" (p. 274).

Además, el inicio de la enseñanza musical en la colonia se dio también por medio de los maestros de capilla (p. 29), sobre la base, o aprovechando el "afecto" que los indígenas tenían de antemano hacia la música. Para el autor la "educación" musical religiosa tuvo una determinación importante para la formación de las músicas mexicanas en tanto:

... hechó los *cimientos del arte nacional*, cimientos que han quedado en calidad de tales por haber faltado libertad moral, y a veces también material, a los frailes y sacerdotes para la enseñanza, debido a nuestras eventualidades históricas a la vez que a la erudición extranjera que se introducía en la música exótica con los brillos fascinantes del oropel de la novedad, rompiéndose la tradición pedagógica en los centros más poblados, y enfermándose la escuela de tedio y de pedantería (p. 281, c.n.).

De tal manera, como se ve, para Galindo la "educación" musical religiosa fue determinante para el surgimiento de la música popular profana afirmando, además, que la única enseñanza musical de México se dio durante la colonia (p. 283). Así, para él, la evolución musical del "arte nacional" inicia en la colonia y con la conquista de los pueblos indígenas y así "...fué como la música religiosa que en el siglo de la Conquista inició el movimiento evolutivo del arte, lo afianzó y extendió en el siglo XVII" (p. 284). Todo ello se daría gracias a las "cualidades nativas" de la "raza" (p. 285 y 281), determinación natural, de la población originaria y, como hemos visto, a la enseñanza musical religiosa.

Durante el siglo XVII las manifestaciones músico literarias como los "coloquios" y "pastorelas", entre otros, expresiones en principio religiosas, poco a poco fueron tomando

el carácter de profanas (p. 285). De igual manera, como parte de la música profana que surgió de la religiosa, la "tonadilla" es vista como una de las primeras representaciones dramáticas de música profana durante la primera mitad del siglo XVII (ver p. 294-295).

Pero, además, de esta música, que oscila entre la frontera de lo popular y lo religioso, Galindo subraya el desarrollo de la música campesina colonial como la expresión pura de lo mestizo. Es por ello que durante el siglo XVII, a la par del desarrollo de las formas semireligiosas, la música popular, profana y campesina seguía siendo "...la más justa expresión del híbrido *sentimiento racial* [...] Los 'fandangos' o bailes campesinos eran muy frecuentes; las orquestas rústicas o 'mariachis' eran más numerosas, lo mismo que las piezas de su predilección: los 'sones'" (p. 301, c.n.).

Por otro lado, durante el siglo XVIII, la introducción de la literatura musical occidental en la colonia, en síntesis, poco benefició al desarrollo de las músicas coloniales. Tal literatura musical es caracterizada por el autor como excesivamente erudita. Con relación a la introducción de manuales musicales teóricos, nos dice, reflejando una vez más su concepción de la conformación de las músicas coloniales, después "nacionales", lo siguiente:

Se fundió la música española con la indígena; resultó la música *híbrida*; la técnica musical llegada de España indigestó algunos inteligencias y luego se agotó por sí misma confundiéndose con las corrientes extranjeras sin ocuparse más de su propio perfeccionamiento, de donde aparece una música, la híbrida, sin la técnica correspondiente (p. 313, c.n.).

Galindo plantea que la "educación" musical religiosa propaganda durante toda la época colonial, catalizó los componentes "raciales" del orden colonial. Este punto de encuentro es visto al mismo tiempo como unificación y como determinismo histórico y racial. Así nos dice que:

... la ignorancia de la historia patria ha sido un gran mal para la unificación nacional, puesto que el sentimiento musical intenso, extenso y uniforme como asentado en *la hibridez de razas semejantes* y melódicas por temperamento, pudo haber sido el asentamiento de una tradición correcta y acorde con la historia verdadera (p. 329, c.n.).

De tal manera, las formas musicales afianzadas durante la colonia, gracias, en gran medida, a las músicas empleadas en el proceso de evangelización, beneficiaron a lo que se consideraría como la fuente del futuro "arte musical nacional". Galindo nos dice:

Por una parte la música, respondiendo a una necesidad melódica de los pueblos mestizos, indígenas y criollos, y por otra repetida constantemente en tantas y tan numerosas festividades religiosas como había en la Colonia, dieron lugar a esa extensión verdaderamente prodigiosa de la producción musical, religiosa en su mayor parte, pero que bien pronto y con creces desbordó hacia el sentimiento profano. Esa producción múltiple, variada y desordenada dio y da obras de indiscutible mérito como *arte nacional*; pero destrozadas por el uso y el abuso, olvidadas a veces y en otras 'arregladas' y desarregladas por los que 'pretenden' ser nacionalistas, forman el intenso tesoro que buscan ansiosos los amantes de nuestro folke-lore [...] Son estas *las fuentes más caudalosas del folke-lore musical nacional* [...] Después sigue el canto profano con sus 'sones' y canciones, que son derivados o engendrados por la misma música campesina, de la cual forma parte interesante la religiosa... (pp. 330-331, c.n.).

La insistencia de citas que hacemos es para denotar uno de los contenidos esenciales de la historia y del discurso historiográfico de Miguel Galindo y que se refiere al folklore campesino, rural, como fuente de producción de lo nacional, de la ya muy mencionada búsqueda de la *especificidad histórica*. Aquí se refleja de manera muy clara:

... los 'sones' de nuestra música campesina, y lástima grande es que los músicos cruditos no se dediquen a explorar esta *f fuente de sentimentalidad racial* que, encauzada en la técnica moderna, podría dar lugar a un arte digno de los mayores elogios en la misma actualidad, y haría que México fuera una de las naciones que se distinguiera por el vigor y la individualidad de su música (p. 342, c.n.).

La música profana erudita de occidente y lo popular colonial

Para el autor, durante el siglo XVIII se da una influencia fuerte de la música erudita de occidente no religiosa sobre las músicas formadas en la época colonial argumentando que ha "...sido, pues, la música religiosa, en la Nueva España, el tronco fundamental del arte mejicano. Pero no ha sido el único. En el siglo XVIII las influencias profanas se acentuaron mucho" (p. 350). La música de concierto y la de las representaciones teatrales profanas cada vez fueron cobrando mayor importancia en la vida de las ciudades coloniales. En estos lugares las "...músicas, tanto de viento como de cuerda [...] se consideran como eruditas; pues ellas pretendían serlo y sus directores procuraban enseñar 'la nota' a sus subordinados" (p. 359). Sin embargo, plantea que tanto la música orquestal y representaciones teatrales con música y canto, no fueron muy "afortunadas", debido a "...la falta de ambiente para que el arte alcanzara el desarrollo merecido de sus antecedentes históricos y raciales" (p. 360).

Es importante anotar que los "ambientes", los espacios de producción de las músicas se estudian en Galindo a partir de lo urbano y lo rural. De tal manera, plantea que durante el siglo XVIII la música profana del campo se encontraba en su estado "silvestre" y la citadina sin mucho movimiento ni "creatividad", como se refleja en las siguientes líneas:

[la música campesina]...la vemos llegar hasta nosotros lozana y fresca como flor de la pradera en una mañana primaveral; pero sin el cultivo especial que da la técnica, que se aplicó solamente por los ciudadanos a la música y al canto extranjeros que invadían la colonia. Es el siglo XVIII el remanso que, por una parte, conserva estacionaria la música campesina, y por otra ve pasar las postizas ondulaciones del arte exótico que divierte a una población citadina incapaz de crear (p. 363).

Sin embargo, para Galindo, hacia fines del siglo XVIII en las ciudades se sucedía una combinación significativa de géneros musicales pertenecientes a distintos estratos sociales.

Mejor dicho, la presencia de música y bailes populares empezaba a cobrar relevancia al interior de espacios sociales, no precisamente populares, como el Coliseo Nuevo de la ciudad de México. Así nos dice que en 1790 en el Coliseo:

... se bailaron con frecuencia los minués y el jarabe, es decir, que en las mismas tablas se mezclaba la música francesa entonces en boga en la mejor sociedad europea, y *nuestro baile nacional* más popular [...] El que el jarabe anduviera en el mejor teatro de la nación revela que respondía a un sentimiento colectivo que hacía estallar el aplauso de los espectadores hacia los artistas que lo ejecutaban, y éstos los conservaban precisamente por eso, por el aplauso, porque el público lo deseaba (p. 370, c.n.).

En la cuarta parte ("la música mejicana del siglo XIX", pp. 381-608) se habla de los momentos precedentes al proceso de Independentista y su interpretación, relacionada al estado general de las músicas coloniales, se sintetiza en las citas siguientes:

... en el centro de la capital y en las poblaciones de alguna importancia, un arte erudito en plena decadencia marchando al aniquilamiento completo. A su alrededor un arte popular que no era otra cosa que mezcla de retazos de erudición, y de música y de canto popular con fisonomía española, o mejor dicho, un arte español, pero que no tenía nada de erudición, sino solamente ritmos y melodías iguales o semejantes a los que formaban el canevá sobre que se bordaban las escasas obras musicales que la misérrima inspiración profana producía, y que rarísimas veces aparecía ante el público, aberrojada constantemente por las obras que llegaban de Europa, y que eran las mismas que en ésta, y, un género de música extraña, que tenía ritmos superpuestos y que florecía *espontáneo y selváticamente* en los campos y alrededor de las poblaciones, en los suburbios o arrabales, cultivado por la gente que, aunque viviendo en esas poblaciones, formaba la clase humilde y trabajadora de los campos; esa música y canto a la vez es la de los sones, huapangos y valonas, y, finalmente, los restos de las danzas indígenas que, al amparo de la protección de los religiosos, se habían conservado intactas, a través de trescientos años en las congregaciones de indígenas, en donde los frailes habían logrado mantener unidos a los primitivos y a sus descendientes, a cambio de ser consecuentes con sus costumbres tradicionales (p. 386, c.n.)

Y continúa con otra síntesis de su discurso:

En este estado llega el arte a las vísperas de la iniciación de la guerra de Independencia, y lo curioso del fenómeno es que en el fondo de la población mestiza que se divertía de mala gana con el arte sem-erudito que venía de Europa, latía el arte nuevo, y que el *arte verdaderamente nacional*, el *arte mestizo*, el de los

sones y huapangos, se refugiaba en los campos costeros y en las serranías michoacanas, así como el arte primitivo, y permanecía y permaneció imperturbable esperando, y espera aun, su *transformación* (pp. 386-387, c.n.).

Al mismo tiempo, en los momentos precedentes de la Independencia, Galindo valora la poca "música erudita" que un reducido sector social de las ciudades practicaba y la cual carecía de una expresión propia. En las ciudades "...el público que tenía grandes recursos, se daba el gusto de pagar profesores de piano o de clave para su familia, y en ésta siempre sobresalían algunos de sus miembros por el buen gusto y la dedicación para aplaudir y estudiar el arte extranjero que llegaba precedido de una gran fama" (p. 387).

Este sector de la sociedad colonial, y postcolonial, es el que va introduciendo todo el repertorio musical de la tradición erudita de occidente al interior de un círculo muy reducido en las ciudades. Además, durante la última parte de la colonia los músicos que estaban al servicio de las catedrales más importantes y que produjeron cuantiosa música religiosa, vocal e instrumental, compusieron al mismo tiempo música más bien de carácter profano destinada para dicho sector social. Además, plantea el autor, durante gran parte de la colonia fueron ellos los que detentaron el conocimiento teórico de la creación musical.

Así pues, Galindo plantea que en el siglo XIX:

...ya no serán maestros de capilla o sacerdotes los que escriban para el público obras profanas; las obras religiosas se quedarán en los templos, ya sean escritas por seglares o por frailes, y los que se dedicarán a la música profana van a ser, en su mayoría, personas independientes en lo absoluto de las asociaciones religiosas (p. 392).

De tal forma, la música profana y erudita de Occidente aportaba durante el siglo XIX otro elemento importante para la construcción futura del arte nuevo nacional. Así, pues, los nuevos "profesores" eruditos y profanos encabezaban:

... el arte exótico, señalaban la tendencia a la imitación, de lo extraño, de lo advenedizo. Más entre uno y otro, como formándose en sus fronteras, participando de algo de lo extranjero, de lo nacional, de lo erudito y de lo popular, se formaba el *arte nuevo*, el que vendrá a ser, por todo el siglo XIX, el *representante del sentimiento nacional* del sentimiento de las clases cultivadas, de los mestizos, que habitan poblaciones de cierta importancia, en fin, de *los que propiamente pueden constituir el conjunto de la nación*, dejando a los campesinos a su margen, con su arte también nacional, pero más genuino, más apegado a la tradición ancestral, que el otro en el que hay mucho de extranjero (p.400).

¿Por qué justamente los mestizos, preguntémonos, debían “construir el conjunto de la nación”? Adelantemos, como se plantea en la cita siguiente, la idea central de la *unificación nacional* por medio del “arte nacional” que está en relación estrecha con el cuestionamiento planteado:

... estas dos variantes son las que deberían estudiarse profundamente por nuestros artistas y nuestros eruditos para formar un conjunto más uniforme, menos exótico, en una palabra, *para formar un solo arte del campesino y el ciudadano que respondiera a la unificación nacional*, que diera al grupo étnico que surgió de las contingencias históricas de la conquista y la colonización y del mestizaje, la unificación del pensamiento, y ésta a su vez concentración de energías y caracteres que hicieran de nuestra raza, la raza eterna (pp. 400-401).

Así pues, para el siglo XIX Galindo nos habla de las músicas que a lo largo del periodo colonial se fueron creando a partir de la combinación de las tres vertientes generales de la música: indígena, religiosa y profana de occidente. Aunque explícitamente no elabore una taxonomía de las músicas, las siguientes líneas nos hablan de cierta concepción clasificatoria de las mismas:

... el arte musical [...] poco a poco se fue ‘estratificando’, por así decirlo, quedando en la capa más inferior, la música primitiva, reducida a las poblaciones indígenas; la música campesina, propiamente mestiza, en los ranchos y alquerías; la música ciudadana, también mestiza, pero menos que la anterior, en los pueblos y ciudades, y penetrándolas todas, extendida en todas partes, la música religiosa que fué el factor más importante en la formación de las otras, el elemento fecundante de las cualidades artísticas de la raza europea y cobrizas. Como un elemento extraño, pero también influyente, había la música extranjera que constantemente estaba informando y penetrando a la ciudadana, desnaturalizándola hasta cierto punto, en lo

que tenía de expresión del sentimiento general, y reduciéndose a las clases cultas en lo erudito (p. 404).

Como se ha visto en la última cita la "taxonomía" musical que el autor observa para el siglo XIX, se presentaba estratificada y de la siguiente manera:

1-música religiosa (atravesaba todos los estratos).

2-música citadina también llamada popular (mestiza pero menos que la 3; en pueblos y ciudades).

3-música campesina (mestiza; en ranchos y alquerías).

4-música primitiva indígena (pueblos indígenas).

Ahora, como punto y aparte, la música extranjera, erudita, penetra esencialmente en el espacio 2, desnaturalizándose de tal manera, y solamente en las "clases cultas" (p. 404-405).

Sin duda la estratificación en la elaboración de la "taxonomía", nos remite al empleo de juicios valorativos con relación a las expresiones musicales mismas. Qué criterios, preguntémosnos nuevamente, determinan tal estratificación sociocultural. Tal parece que predomina un prejuicio racial y euro-centrista, *evolucionista* en una palabra. Subráyese el hecho de ubicar a las músicas indígenas en el estrato inferior y, además, considerarlas como *primitivas*¹².

El "arte" "verdaderamente nacional" (p. 406) es la combinación de las dos capas medias de la clasificación planteada, es decir, la resultante de las músicas campesinas mestizas de ranchos y alquerías y la música citadina, también mestiza, pero menos que la anterior, de pueblos y ciudades, influenciada por la música extranjera.

¹².- Ver HARRIS, Marvin, op. cit., pp. 657-659.

Para cerrar este subapartado revisemos la siguiente cita en la cual ahonda sobre las ideas de lo *mestizo* como elemento esencial del "arte nacional" venidero:

La música erudita es, en su mayor parte, la extranjera, pues ella viene solamente con la ayuda de la técnica; la música popular es semi-erudita, en cuanto a que originariamente está escrita y es estudiada, en las grandes poblaciones, por los músicos que tienen conocimientos teóricos de la notación y del solfeo; es semi-popular, no tanto porque es en los pueblos de mediana o grande importancia en donde se usa, sino también y principalmente porque en aquellos ya los músicos que la aprenden lo hacen sin conocimientos teóricos, guiados ante todo, por el sentimiento innato musical lo que prueba que la música responde al sentimiento genuino de la raza, si bien ésta es más española que europea. La música campesina es la música propia de los mestizos, la música híbrida desgraciadamente *abandonada* a los pequeños poblados, a las alquerías y rancherías. Ella es la que propiamente debe considerarse como *expresión subconsciente del temperamento mezclado de las dos razas*, sin dominio ni de una ni de otra, y, por último, la música indígena es, con toda exactitud, la de los pueblos indígenas que se ha conservado, a pesar de todos los trastornos históricos, políticos y etnológicos (pp. 409-410, c.n.).

Aquí se corrobora lo ya planteado con relación al desprendimiento de lo nacional a partir de los dos sectores medios de la taxonomía, de la "...música popular o citadina, en unión de la campesina" que sería "...la base de *nuestro arte nacional futuro*" (p. 410, c.n.), para finalmente buscar la "... individualización de nuestro arte..." (p. 408), es decir, la construcción de la singularidad histórica y estética nacional al mismo tiempo que la anhelada proyección al futuro.

Lo erudito citadino y lo popular: la acción redentora y constructiva de la erudición

Durante el siglo XVIII la relación entre lo popular y lo erudito, y su correspondencia o correlación con lo urbano y lo rural, se plantea en los siguientes términos: "Del centro a la periferia la erudición disminuía hasta confundirse con lo popular en los arrabales de los pueblos y ciudades" (p. 375). En las ciudades, como se mencionó anteriormente, un

reducido sector social iniciaba una labor "educativa" en función de la introducción del arte "culto" no religioso de la tradición musical de occidente; repertorio considerado, todo, como "extranjero". La mención de la música extranjera adquiere con las siguientes líneas otras características hasta antes no mencionadas por el autor. Nos referimos a la adaptación, o la apropiación, de las músicas extranjeras en función de la formación de las nacionales, y así nos dice que es "...de tal modo adaptable el temperamento popular si viene del extranjero, que al poco tiempo de usarse ya se toma como nacional" (p. 411).

Otro elemento importante es que se vincula a las expresiones musicales y las prácticas dancísticas, que se contemplan en la taxonomía, con los sectores que para él componen a la sociedad. Para la segunda mitad del siglo XIX nos dice:

La sociedad se va cada día dividiendo en grupos; los eruditos, amantes de la ópera y de los conciertos; los semi-eruditos o bullangueros, catrines amantes de los bailables de origen extranjero principalmente, y por accidente o excepción por los de origen español o nacional; los mestizos, amantes de los bailables originados de la conjunción de ritmos, y cantos españoles y, por último, los bailes y cantos completamente indígenas, reminiscencias de las danzas precortesianas (p. 553).

Los educadores eruditos de las ciudades, los "...buenos profesores, los técnicos y compositores inspirados...", son los agentes que introducen las corrientes y los repertorios de los países europeos, como la influencia de la música italiana que tendría un fuerte arraigo en los músicos y en el público mencionados. Esta influencia, en palabras de Galindo:

... va continuando la fusión de ritmos y armonías en la parte social inteligente y culta [...] se entiende que la cultura no andaba a muy grande altura, y no estaba muy extendida en la sociedad, cuya mayor parte era inculta, así como en lo que comenzaba a ser nación independiente, era la capital el lugar en que se consideraba que hubiera mayores elementos civilizados (p. 445).

Según Galindo, la influencia de la música italiana llega fundamentalmente en el siglo XIX por medio de la ópera italiana y no en siglos anteriores por medio de los maestros de capilla de las catedrales más importantes como la Metropolitana. Así, nos dice que "...el arte italiano que substituyó al español, en pocos años se estableció definitivamente en la nación" (p. 490). De tal suerte que la "...persistencia de la ópera italiana en nuestro teatro estaba influenciando cada vez más el arte nacional" (p. 514).

Este reducido sector social se veía atraído por "el arte elevado" (p. 446), y era el que "...pensaba en el verdadero arte, en su cultivo y su progreso" (p. *Ibid.*). En el siglo XIX se registran la creación de la Sociedad Filarmónica que "...encausará todas las actividades musicales por los senderos de la técnica" (p. 461). Lo destacable es que se menciona el inicio de la profesionalización de la enseñanza musical por medio de la transición de "...las escuelas musicales del sector religioso y conventual, al sector profano" (p. 467), lo cual implicó un notable incremento en los estudios musicales.

Por otro lado, para el autor, durante el siglo XIX, y a pesar del desempeño "educativo" del sector social "culto", las expresiones musicales ciudadanas se manifestaban decadentes. Uno de los factores que determinaron que esto sucediera fue el hecho de que las compañías teatrales de la época modificaron por este tiempo sus programas, más motivados por un incentivo económico, lo cual vino en detrimento de lo nacional y de "calidad" de las compañías mismas:

... las causas de esa decadencia, el que las compañías se empeñaron, con el pretexto de la novedad, en poner bailes europeos, no sentidos por los espectadores, abandonando poco a poco la jota y el jarabe que antes tenían su lugar de honor en la escena, y que son tan propios para conmover a los pueblos mestizos, como que hacen vibrar en su alma los ritmos de las razas que les han dado el ser (p. 456).

Además, Galindo también considera *música nacional* a la que emerge del mencionado sector ciudadano que pugna por hacer predominar la tradición musical "clásica" de Europa. Así lo dice al referirse a la compañía de ópera formada en México en la primera mitad del siglo XIX: "...un año después ya tenía una verdadera compañía de ópera formada por artistas mejicanos, educados por maestros mejicanos. Son estas sociedades las que propiamente representan el arte nacional" (p. 501). En las primeras décadas del XIX la profesionalización de la música, como hemos dicho, cobra para Galindo notables avances, lo cual representa un suceso alentador en tanto "...Méjico tiene elementos personales artísticos con que poder formar su *arte propio* y exclusivo. Sólo ha faltado la *orientación pedagógica y folke-lórica*" (p. 509, c.n.).

Aquí se expresan dos ideas sustanciales. Por un lado la necesidad de la "orientación pedagógica" destinada a "educar" musicalmente a la sociedad mexicana dentro de los cánones de la educación musical de los países europeos; y, por otro lado, la "orientación folke-lórica" que debía encargarse de proporcionar la técnica a los dos espacios medios de la taxonomía propuesta, es decir, a la música mestiza rural, híbrida, y a la mestiza popular de las ciudades, de las cuales surgiría el arte nacional futuro con verdadero carácter *propio*. Al mismo tiempo, para los compositores "eruditos", ésta última "orientación" debía representar la fuente de creación musical para que fuese *sentida* por toda la sociedad mexicana.

La influencia de la música italiana en la erudita ciudadana, de la primera mitad del siglo XIX, resultará entonces determinante para la formación de la música ciudadana misma, que sería, por consecuencia, la encargada de la acción pedagógica. Así "...de estas mezclas [entre lo extranjero y lo erudito], en el primer medio siglo independiente se fueron echando las raíces del arte que con verdadero carácter nacional [que] vamos a ver florecer

admirablemente en la segunda parte del siglo, y sobre todo en los principios del XX" (p. 517).

La música que emerge del sector citadino pudiente representa para el autor un "fenómeno aparentemente contradictorio" entre "...el progreso de la técnica y la decadencia en las manifestaciones artísticas, porque todas éstas eran la implantación de la música europea que sofocaba la nacional, que hacía que poco a poco se fueran desterrando de los teatros nuestros bailes híbridos" (pp. 551-552). Por lo tanto se estaba lejos de consolidar una expresión, erudita, netamente nacional, como se consigna en las siguientes líneas:

... fué el matiz europeo quien mayor contingente dió a la producción [erudita], resultando un arte especial, pero no muy lejano del europeo y quedando un estancamiento de lago apacible las otras variantes [la mestiza rural y la citadina], esperando los genios que los fecunden y hagan de ellas *el arte propio, el arte característico de la unidad nacional*.... ¡cómo que en ese arte rezagado es donde están las verdaderas raíces de *nuestra sentimentalidad*, a pesar de lo que digan los eruditos que, cuando se descuidan y se les olvida que 'son eruditos' se embelesan escuchando 'sones y huapangos', se arrullan hasta el adormecimiento con las habaneras y se emocionan con las 'canciones rancheras' (p. 519, c.n.).

Y la sentencia hacia la práctica musical de la erudición es directa:

... si los maestros son mejicanos, no lo es el arte que practican, ni hay producción nacional, ni siquiera son dirigidos por músicos nacionales. Los acontecimientos artísticos se deben a que llegan músicos y cantantes de fama europea, son recibidos con cierto entusiasmo, actúan en los teatros nacionales, son agasajados por los nacionales.... pero *el arte genuinamente nacional* ni se produce ni casi se practica (p. 529, c.n.).

Por su parte, y por otro lado, durante el siglo XIX la vida musical campesina continuaba en su estado "agreste", en el "olvido" aparente, en espera de la redención erudita (p. 493): "dormía" ahí la fuente del "arte genuinamente nacional" (op. cit.):

Abandonado de los eruditos, el fandango o mariachi recogió el sentir popular en coplas cuya filiación castiza es indudable [...] y a la vez fijó las melodías híbridas propias de su índole mestiza en esas composiciones a la vez cantables y bailables

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que han recibido el nombre de 'sones', algunos de cuyos conjuntos constituye el llamado 'jarabe'.

... el 'jarabe' se usaba lo mismo que los demás 'sones', y, como éstos, era muy bailado y cantado por las clases populares ciudadinas y campesinas. Este arte popular, *a falta de eruditos que le dieran reglas para acicalarse y embellecerse, y sobre todo, que lo fijaran dándole garantías de permanencia en la vida mientras permanezca el genio nacional*, encontró espontáneamente el medio de fijarse en ciertos 'sones' que desde ésta época han llegado hasta nosotros (p. 554, c.n.).

Hacia la primera mitad del siglo XIX la práctica del *son* y de los jarabes en partes mezcladas de los eventos teatrales de las ciudades fue una constante. Para Galindo ese "arte" debía "perfeccionarse" por parte de los eruditos que por su cuenta se encontraban más ocupados en el cultivo de las expresiones musicales extranjeras, ajenas. El estudio de tales manifestaciones populares era el germen del *nacionalismo musical*, como queda explicitado en las líneas siguientes: "...ese arte que nosotros quisiéramos ver desarrollarse, florecer y fructificar por el esmerado cuidado y perfeccionamiento de la técnica [...] ver que se hiciera con él por nuestros músicos eruditos, lo que han hecho los extranjeros con los cantos populares de sus respectivas patrias..." (p. 554).

La "carencia de la técnica correspondiente" que tiene la música híbrida, por la cual debemos entender a la mestiza en tanto fue, según Galindo, el resultado de la confluencia de lo indígena y lo español, puede salvarse, a su parecer, con el dotar de técnica a ésta misma música. Es decir, lo híbrido representa para el autor el germen *abrupto*, sin pulimento, emotivo y expresivo, pero *abrupto* al fin (p. 313).

La representación simbólica de lo nacional, de lo que puede y debe crear un patrimonio cultural, es vista como lo áspero, lo burdo o sin pulimento ¿En qué, entonces, consistiría el pulimento? En dotarlo de técnica. Yace ahí, en el pueblo, la materia prima de lo nacional (p. *Ibid.*). Así lo externa cuando habla de la influencia extranjera, de las "invasiones del arte extranjero" (p. 334) y de su poca afectación a ese *corpus*, "olvidado", a

esa fuente de lo nacional: "...pero todas ellas [las invasiones extranjeras] han movido la superficie solamente, han batido la espuma de ese océano de inspiraciones en que vive la República; pero el fondo ha quedado en su prístina pureza, en su estado primitivo y en su profundo olvido" (p. 334).

La raíz del arte nacional, como se ve, era la música popular, campesina y citadina, el "fondo", pues, en donde subyace el fundamento esencial del nacionalismo. Así os dice que:

... la música religiosa y la popular, muy especialmente la campesina, [son] las raíces robustas y profundas del arte nacional venidero. Para ello ha sido necesario que se escucharan desde Francia y aun desde Rusia las composiciones de Debussy y de Strawinski que rompiendo el círculo de hierro del arte clásico, se echaron en brazos de su *sentimentalidad racial* aprovechando las enseñanzas de las tradiciones populares (p. 317, c.n.).

En la parte final de la obra, como de hecho en toda ella, Galindo trata de reivindicar la música que considera el fundamento para unir los sentimientos que crearan o fortalecieran a la identidad nacional. Así, habla de:

... nuestra música nacional [...] la expresión más profunda del sentimiento íntimo de la raza [...] podrá decirse que su vida ha sido precaria, miserable, reducida al pueblo bajo, y, sobre todo, al de las provincias costañas, de donde han salido esos sonos. Pero el hecho de haber salido 'del rancho' a la soberbia capital, y haberse aclimatado allí, en medio de la recia tempestad del arte extranjero, es una prueba evidente de su mérito intrínseco [...] cuando los 'sones' se ejecutan en algún teatro, como por gracia, por 'variedad' que halague el sentimiento del pueblo ínfimo [...] la general y persistente 'ovación' que les sigue demuestra que sus melodías primitivas y sus armonías a contra tiempo se han 'sentido' hondamente por toda la concurrencia. De ordinario esa música se ve con cierto desprecio por pretensión, por los vicios sociales y corruptelas que desvían la sentimentalidad. La razón es bien clara: son la expresión más exacta del origen de nuestra historia (p. 577).

Por último, y por otro lado, el último apartado del texto, incluido en el capítulo que habla de la música del siglo XIX, se dedica al Himno Nacional Mexicano que se crea durante el gobierno de Santa Ana (pp. 582-581). En medio de la coyuntura política y bélica característica de aquellos años, surge el Himno Nacional que "...tenía que nacer en medio

de aquellas angustias, zozobras y lutos, e imponerse a las generaciones futuras como la oración sagrada de la Patria..." (p. 598). Así, el "...Himno Nacional fué, pues, estrenado el 16 de Septiembre de 1854 por la Compañía de Opera..." (p. 606). Así, pues, Galindo finaliza la obra justo con el estudio del surgimiento del Himno, y parece dar por entendido la concreción de los primeros pasos de la conformación de la identidad nacional expresada a través de la unificación de los sentimientos del complejo sociocultural de México, por medio de la expresión musical:

... es la oración de la Patria; nos la enseñaron nuestros padres junto con el Padre Nuestro, a la vez que nos referían el origen de nuestra Patria, narrándonos cómo el P. Hidalgo, dentro del templo enseñaba a rezar, y en el atrio del mismo a combatir a los tiranos y a luchar por la libertad [...] El himno es la síntesis musical de nuestro modo de ser: *híbrido marcial y tierno, belicoso y triste* (p. 607, c.n.).

ii.- Momentos formativos de "lo nuestro", dos hitos generadores

Lo precortesiano y la visión salvacionista de la conquista española

De manera introductoria digamos que Galindo supone la existencia de leyes históricas que determinan el devenir histórico mismo: "...leyes históricas tan fatales e indeclinables como las naturales" (p. 375)¹³.

El horizonte precortesiano es visto de manera idealizada; es un tiempo casi mítico, *propio* y al mismo tiempo *ajeno*. Los indígenas precortesianos no le representaban lo mismo que los pueblos indios de su tiempo. Sin embargo, en estos últimos aun se observa "...nuestra sentimentalidad, las resonancias melancólicas y apasionadas, tiernas y

¹³.- Es por demás evidente su visión *evolucionista* estrechamente relacionada con el *darwinismo social*, teoría, según la cual y inspirada en la teoría darwinista de la "selección natural" y la "sobrevivencia del más apto", planteo que la "...evolución cultural dependía de la evolución biológica...", p. 659 en HARRIS, Marvin, op. cit. pp., ver, además, pp. 657-660 en *Ibid*.

quejumbrosas, épicas y marciales del alma atormentada y heroica de nuestros antepasados” (p. 37).

Para Miguel Galindo, los pueblos indígenas precortesianos indudablemente estaban destinados a su aniquilación y destrucción. De no haber sido por la Conquista española la música indígena precortesiana hubiera seguido: “...invariable por algunos siglos, probablemente todos los que faltaban a las razas primitivas para su completo aniquilamiento, a donde marchaban a pasos agigantados” (p. 108).

Ante tal apreciación, la Conquista es vista como la *salvación* de los aborígenes y como el cumplimiento de una ley “indeclinable” de la naturaleza en pro de la homogeneidad de la humanidad entera. De tal suerte que, plantea:

No es posible determinar en que momento de esa declinación se encontraban cuando las sorprendió la conquista española, que vino a salvarlas de ese aniquilamiento como razas, aunque destruyendo sus nacionalidades. España, mezclando la sangre de sus hijos con la de los indígenas, aprovechó lo utilizable de éstos, antropológicamente hablando, aunque llevando, por otra parte, el pesado lastre de sus defectos, entre los cuales está la *resistencia a la variación* (p. 109, c.n., y ver p. 199).

Galindo justifica su postura argumentando que todas las razas “...marchan hacia una lejana y tardía pero segura unificación de la humanidad, cumpliendo la ley ineludible: todo pueblo o raza tiene la invencible tendencia a dominar todo pueblo o raza que se presente en su horizonte” (p. 109). Además, las “razas cobrizas” en tanto “...son refractarias a la variación...”, no *evolucionan* por sí mismas. La *variación*, entonces, es entendida como la *evolución*, la incorporación del indígena a otro tipo de vida impuesto por la ley natural de la absorción de las razas y los pueblos (Ibid.).

Musicalmente nos dice que el “...lúgubre acompañamiento de los instrumentos sonaba a muerte; era la marcha fúnebre en el sepelio de una civilización en decadencia

[...] La música de los aborígenes había sido siempre macabra; nunca lo fue tanto como en los funerales de la ciudad en que mayor esplendor había alcanzado" (pp. 198-199).

Después de la conquista española se inicia el mestizaje que para Galindo fue la consecuencia de las leyes determinantes de la historia en su tendencia hacia la uniformidad de la humanidad antes mencionada, y así nos dice que:

Apenas dominados los indígenas, se dejó al amor inconsciente e instintivo la labor de realizar *el mestizaje que ha quedado inconcluso, sirviendo de lastre al progreso nacional los grupos que aun quedan en tod asu* [toda su] *pureza primitiva, en su primitiva ignorancia y en su primitivo salvajismo* [en su precapitalismo y en su premodernidad], a pesar del esfuerzo maravilloso de los abnegados frailes, dignos discípulos de Jesús, cuya ardiente caridad no sólo consoló a los afligidos, protegió a los perseguidos, defendió a los explotados y moralizó sus costumbres, sino que les quitó el sambenito de inferioridad que les pusiera la avaricia de los explotadores, desarrolló actividades nunca bien ponderadas por civilizarlos y los puso, como hijos de Dios, al nivel de los europeos, lo que, apagados un tanto los odios provocados por la lucha, favoreció notablemente los idilios de amor entre vencedores y vencidos (p. 200, c.n.)

Para Galindo, en el proceso de evangelización y colonización la música de occidente jugó un papel central en la introducción de la cultura misma de occidente. Introducción que representó una "...*reparación moral e intelectual de los males causados por la ignorancia de los siglos primitivos*" (p. 201, c.n.). Luego entonces "...la música fué la reja del arado que abrió el surco en las inteligencias y en los corazones, preparándolos para recibir los beneficios de la civilización occidental" (Ibíd.).

La acción redentora que se ejercía sobre de la población precortesiana la realizó, nada menos, que el "ejército civilizador" (p. 203) de los religiosos, en el que "...tres apóstoles [Fr. Juan de Ayora, Fr. Juan de Tecto y Fr. Pedro de Gante] fueron los que comenzaron la empresa civilizadora..." (pp. 204-205). Así, el "...canto llano, tan parecido a la espontánea modulación indígena, [fue] el cantar de la esperanza" (p. 206). En este momento histórico "...el canto inicia la mutua penetración de las almas, preparando *la fusión completa que se*

realizará en las siguientes generaciones" (p. 208, c.n.). A pesar de ello, "...en la generalidad de los casos [los indígenas en el siglo XVI] practicaban sus viejos y pintorescos bailes y entonaban sus antiguos cantares" (p. 219).

De tal manera, pues, en la "redención" humana de los indígenas por parte de la fe española, la música cumplió para el autor una función histórica *civilizadora*. Así, nos dice que:

... tomando en cuenta las cualidades suavizadoras del carácter y dulcificadoras de las costumbres que posee la música, se explica perfectamente la eficacia de las enseñanzas cristianas y del dominio que se pudo adquirir bien pronto sobre *poblaciones tan rebeldes a la cultura y el progreso*, como lo eran las primitivas que encontraron los españoles (pp. 285-286, c.n.).

Sin duda, como se ha mencionado, la reflexión historiográfica de Galindo tiene una clara filiación con las ideas del *darwinismo social*. Para constatar esto, revisemos otras líneas que hablan por sí mismas. Para el autor la conquista:

... tuvo por objeto el acercamiento de las razas, la unión íntima, por medio del proceso biológico, cruel y sangriento, empleado por la humanidad de desde las épocas primitivas hasta la presente, y seguido luego por el proceso histórico gracias a la *afinidad de las especies*, a la selección que España hizo de los gobernantes, y sobre todo al celo de los misioneros. Estos fueron los que más hicieron en pro de los vencidos valiéndose de las semejanzas de sentimiento religioso y musical, ocasionando no solamente la unión de la raza blanca con las cobrizas, sino la reunión de éstas entre sí, ya que ellas, por sí mismas, habían seguido, como razas primitivas, el proceso biológico hasta sus más dolorosas exageraciones, y, *a pesar de ser razas afines*, marchaban inevitablemente a su propia destrucción (p. 452, c.n.).

La independencia y el nacimiento de lo mexicano

Después de la Conquista y la evangelización hay un periodo de florecimiento musical que pronto entraría en una declinación "prematura". En el capítulo tres de su texto, en donde se habla de la música colonial del siglo XVIII, se expresa una idea que tiene que ver con el

surgimiento del "arte nuevo" que coincidirá con el "nacimiento" de la nación misma. Es decir, "...cuando nuestra nación se preparaba a nacer, cuando la sociedad formada por la Colonia se iba a independizar de la Metrópoli y a formar una entidad nueva que debería tener una música nueva y todo un arte nuevo" (p. 315).

De esta forma la Independencia es vista como el hito renovador y constructor, como el momento generador de nacionalidad "...no sólo la Nueva España, sino todas las colonias americanas [que] iban a independerse de la Metrópoli, y cada una de ellas iba a formar una nueva nacionalidad con todo nuevo..." (p. 316).

En el siglo XVIII, en los momentos previos a la Independencia, las manifestaciones populares continúan lozanas:

La música campesina seguía tranquila e indolente el empuje dado por los primeros educadores del alma nacional [los religiosos]; se extasiaba con sus 'sones' en que vibraban a la vez los sentimientos criollos, mestizos e indígenas; no prosperaba porque declinaba la actividad de los guías que sufrían ese enfriamiento que produce el cansancio después de una actividad tan intensa, como había sido la desarrollada por los artistas y colonizadores desde el siglo XVI al XVII (p. 339).

De tal manera que antes de la Independencia había una especie como de "descanso" que en el siguiente siglo se transformaría en movimiento y florecimiento, en tanto las "...razas se cansan lo mismo que los individuos. Las generaciones muy activas y trabajadoras, heredan la fatiga a las que las siguen. Por eso el genio creador suspendió sus trabajos en este siglo, para dar lugar a nuevas energías en el siguiente" (p. 339). Es decir, que las "razas mestizas" se "...fatigaron el aprendizaje durante la niñez; al entrar en la edad juvenil descansan de la fatiga [fatiga]; pero no abandonan, porque no pueden, el instinto artístico que aparecerá más tarde con manifestaciones espléndidas" (p. 363).

En tanto "...la música es la manifestación de un estado social" (p. 374) la "fatiga" en el aprendizaje musical de la colonia, era la manifestación más clara del "...agotamiento de las fuerzas sociales" (Ibid.)

Sin duda alguna, la visión positivista de la historia "universal" de Miguel Galindo determina notablemente su discurso sobre la historia de la música mexicana y el proceso de la conformación cultural de la población nacional. Las líneas siguientes hablan por sí mismas:

Es un gran paso el dado por la Conquista y por la evolución de los pueblos en los trescientos años coloniales; ahora se tienen grupos mestizos que van a medio camino en marcha hereditaria hacia la unificación racial. El espíritu del arte debería ahora ser el guía que los condujera hacia ese ideal histórico (p. 455).

Para el autor, la Independencia representa "...el primer capítulo de la gigantesca obra de la formación nacional" (p. 407); el momento en que surge una expresión nacional como resultado de la combinación de los dos estratos medios de la "taxonomía" musical colonial implícitamente propuesta. Además, durante el proceso de Independencia hay una "...proliferación desordenada de la música"; en este momento "...es el arte campestre el que ahora soplará sobre el español envejecido, para darle nueva vida" (p. 407).

Así, el arte musical propiamente mexicano "nace", casi necesariamente según su planteamiento, con la Independencia de la Nueva España (p. 28). La concepción en torno a la formación del "arte nuevo" híbrido, compuesto por la música popular y la campesina, conformación dual de la que quedan fuera los pueblos indígenas, no así, parte de su memoria histórica, y, de manera absoluta, la población negra, lo cual se refleja en las siguientes líneas:

Así se iban 'contagiándose' pudiéramos decir, espiritualmente los distintos géneros de música popular, desde la netamente campesina hasta la semi-erudita, preparando el advenimiento de una música con personalidad, todavía no bien definida, pero ya

bastante bien bosquejada como aspirante a una entidad artística (pp. 416-417, c.n.).

De tal suerte, pues, la Independencia representa el periodo de "...preparación de los trabajos que darían lugar a la formación del arte nuevo" (p. 417, c.n.). Arte nuevo como el resultado directo del *mestizaje cultural* y biológico "desgraciadamente" (Ibíd.) suspendido. Mestizaje, en síntesis, que para Galindo significaba el hito histórico germinal de la nación, al mismo tiempo que el de la conformación de la identidad nacional. Ello lo lleva a plantear alentadoramente lo siguiente:

De aquí en adelante vamos a ver a la música interviniendo en todas las convulsiones políticas y sociales de la nueva nación, en todos los esfuerzos de ésta por su unificación, en todos los sacudimientos espasmódicos para lanzar de sí los elementos retardatarios y discimbolos que infiltran a los de sano y robusto mestizaje [...] El periodo de formación social va a ser un periodo de formación musical (p. 443).

iii. La nación y sus tareas

El "mexicanismo" y exhortación al "arte nuevo"

A partir de la interpretación histórica, el autor va entreverando constantes críticas a los creadores musicales eruditos de su tiempo, argumentando que se han limitado a imitar lo extranjero y no contribuían a la creación de una estética musical nacional. Hablando del surgimiento del "son" en el siglo XVI y de su permanencia después de cuatro siglos en las rancherías y poblados del siglo XX, nos dice lo siguiente:

Comienzan los 'maestros' mexicanos a confesar que los 'sones populares' o 'canciones rancheras' que se escuchan en los campos y aldeas 'tienen algo' conmovedor apreciado por personas cultas e ilustradas, y que bien valdría la pena el estudiarlos [...] No se le ha estudiado; se le ha dejado como planta exótica a la que mayores títulos de nacionalidad tiene, que *vegete en las soledades del campo*, y sólo se le acepta como curiosidad 'folke-lórica' en las ferias en que los músicos

campesinos se acercan a las poblaciones grandes a servir para satisfacer esa 'curiosidad' y percibir unos miserables honorarios por su trabajo 'artístico y espontáneo'. El origen de esa música está a fines del siglo XVI (p. 255, c.n.).

En esta misma línea hace una especie de crítica a cierto movimiento compositonal erudito de su época que retoma elementos folklóricos como fuente de creación, afirmando lo siguiente:

Tiene esa mala virtud la erudición: deforma la naturaleza de las cosas [...] Quizá por eso haya sido una fortuna que la música campesina no haya tenido el desgraciado honor de traerse a los conservatorios, de interpretarse con notas escritas y encajarla en la escala de siete sonidos. El olvido erudito le dejó el tiempo suficiente de arraigar bien en las conciencias, en las conciencias campesinas, y llegar, aunque miserablemente, a la edad adulta y alcanzar nuestro tiempo en que otro fanatismo, el fanatismo 'folke-lórico', está dirigiendo hacia ellas las miradas sorprendido del vago y misterioso encanto, de la sugestión arrobadora de esa música popular, que lejos, muy lejos de los estrechos carriles de la música erudita, se ha desarrollado y vivido en el valle y la montaña (p. 255).

En la cita anterior, y en la siguiente, la crítica se dirige a los primeros "nacionalistas", a los "fanáticos del folklore", lo cual no deja de parecer algo contradictorio, en tanto que, en otras partes del texto, se argumenta sobre la importancia de las músicas campesinas, o rurales, para la creación de la expresión musical de la nación¹⁴. Pero la exhortación de tomar lo popular como fuente de creación dista mucho de ser indistinta, por el contrario, se enfatiza lo mestizo y no lo indígena como representación anhelada de ideal de lo nacional. Esto lo hace plantear que los "...nacionalistas, en la generalidad de los casos, son

¹⁴ - La crítica parece estar dirigida a lo que Yolanda Moreno Rivas llama "primer mexicanismo" del siglo XIX y principios del XX (pp. 76-79) diferenciado del de las décadas posteriores porque se autocaracterizaba como exotismo y por su tendencia imitativa hacia las músicas populares:

"La descripción mexicanista intentaba recrear la imagen de un país que comenzaba a descubrirse a sí mismo y, en música, la descripción de paisajes y de regiones se realizó principalmente mediante el lenguaje del pintoresquismo y la imitación.

"Un exotismo, producto más de la fantasía y la imaginación que del conocimiento real de la música que pretendía imitar...". EN MORENO, Rivas Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana...* p. 83.

exagerados en su nacionalismo y se acuerdan solamente de los indios, y de éstos, sólo de la melancolía de su canto individual" (p. 257).

De igual manera hace otra crítica también a los músicos eruditos, parece ser que a los vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX, que composicionalmente imitaban fiel, acrítica y hasta "antipatrióticamente", a occidente. Así nos dice que:

Por su parte los exóticos, creyendo lo que asientan los nacionalistas en sus equivocadas exageraciones, que todo lo quieren hacer pender de los indios, aseguran que ni hay que ni puede haber 'arte nacional' [...] Esta aseveración es un verdadero disparate. Si hay nación, forzosamente hay arte nacional, es decir, más de un ruido o serie de ruidos que despierte emociones de su pasado (p. 257).

Implícitamente, en las citas anteriores está presente la idea del mestizaje como un ideal, e incluso, como objetivo. Es decir, la música híbrida, mestiza, como la base primera del nacionalismo musicocultural y no necesariamente los elementos culturales indígenas¹⁵. Parece criticar, pues, la postura tradicional del nacionalismo que retoma elementos de lo folklórico para expresarse y, por el contrario, apoyar la posible tendencia *cientificista*¹⁶ de los estudios de lo folklórico. Así lo refleja en estas líneas:

[a]... nuestra música popular [...] No se le ha estudiado lo suficiente, y los pocos ensayos que se han hecho para llegar a comprenderla técnicamente, han sido equivocados, porque lejos de tomarla ingenua y pura como se produce en los campos, y observarla y describirla tal como es para estudiar enseguida sus caracteres y las relaciones que pueda tener con el sistema musical en boga, se toman trozos de esa música y se hacen destrozos con ellos aplicándoles la técnica occidental. Se cogen temas inventados por artistas campesinos y se 'estilizan', es decir, se deforman (p. 260).

Así pues, el desdén erudito hacia las manifestaciones folklóricas comienza para el autor en las primeras décadas del siglo XX a "...pervertirse el sentimiento nacional, o mejor

¹⁵.- No obstante las dos fuentes importantes del nacionalismo musical, de 1920 en adelante, serán lo mestizo y lo indígena. MORENO, Rivas Yolanda, op. cit.

¹⁶.- Ver MOEDANO, Gabriel, "el folklore como disciplina antropológica"..., op. cit.

dicho, a olvidarse por los cruidos el *estudio* del arte genuino de la raza, porque propiamente hablando, es esto lo que ha pasado, más bien que lo primero" (p. 333, c.n.)¹⁷.

En tanto el autor piensa que el "arte nacional", "el arte genuino de la raza", empieza a "pervertirse" en las tres primeras décadas del siglo XX, plantea que el deber de los gobernantes es contribuir a la conservación y perfeccionamiento de lo que es considerado como el elemento imprescindible de la construcción futura de la identidad. Esto lo lleva a plantear abiertamente que:

...el deber de los gobernantes de una nación, para conservarla fuerte, poderosa y feliz, consiste en procurar que conserve sus características étnicas en la mayor pureza. La nación mejicana o neo-hispana, tenía ya fundidas las sangres en el mismo molde; había la unidad racial, híbrida, ciertamente, pero al fin y al cabo unidad conseguida con la lucha sangrienta como base, y con la ilustración cristiana como procedimiento. Al fundirse las razas, surgieron sentimientos híbridos y arte híbrido también. Conservar éste y perfeccionarlo dentro de su propia índole, debió ser el ideal de los gobernantes (p. 377).

La "geografía musical" y la unificación nacional

Al igual que en la última cita del subapartado anterior, en las siguientes se plantea que implícitamente hemos venido aludiendo a lo largo de este nuestro capítulo, pero que, sin embargo, merece una mención aparte. A saber: la importancia de la música en la *unificación* nacional. Las siguientes líneas hablan también por sí mismas

... nuestras convicciones y nuestro patriotismo nos conducen a hacer una historia que sirva no sólo como curiosidad novelesca para conocer a nuestros artistas y a la evolución del *sentimiento musical*, sino también para que tomado éste por punto de partida, se intensifique más y más la unificación nacional, siguiendo la índole de sus componentes étnicos y sus tradiciones históricas. Por tanto, después de lo dicho, labor consciente y patriótica será la de unificar la música y propagar *por todas partes la de regiones distintas*, para lograr dominar la inconsciente labor dolorosa

¹⁷ - ¿Cómo podemos explicarnos que Miguel Galindo diga esto en los momentos más importantes del nacionalismo musical mexicano, es decir, de la escuela de composición mexicana que abiertamente buscó y pugnó por la creación de un lenguaje sonoro nacional? Ver MORENO, Rivas Yolanda. *Ibid.*. pp. 17-25.

de los instintos. En otros términos: la música debe ser enseñada obligatoria e indispensable en todos los establecimientos escolares de la nación (p. 453, c.n.).

Y agrega más adelante que "...nuestros políticos no han querido tomar la lección, no han querido ver en el canto el aliento *unificador* de los grupos. Aquí si cabe la unificación, puesto que esos grupos son de la misma sangre" (p. 455, c.n.). Para tal efecto y en aparente desapego a la tradición *esteticista*¹⁸, mencionada anteriormente, plantea que debían hacerse estudios de lo que denomina "geografía musical" de México (p. 457), por medio de *agentes* encargados de investigar la música popular que se emplearía en la educación musical que, según el autor, el Estado debía "necesariamente" promover:

Labor, pues, interesante para nuestros etnólogos, que desgraciadamente no son a la vez grandes músicos, es la de tomar los cantos populares, estudiar su origen, ver las condiciones de la región del país en que han tenido origen, confrontarlos unos con otros, determinar sus diferencias, hacer ver sus semejanzas, y sacar las conclusiones a que dé lugar estudio semejante (p. 456)¹⁹.

El paso siguiente sería "...encontrar las características de ritmo y melodía en los cantos populares, y de precisar sus diferencias según las regiones, quedarían por estudiar las personas de los autores, en los casos posibles, así como calificar siquiera el grupo antropológico en los casos en que el autor haya desaparecido en la memoria de sus coterráneos y contemporáneos" (p. 457).

Esta visión refuerza la tendencia cientificista de los estudios folklóricos musicales, como el segundo paso ineludible para que el material folklórico cobrase verdadero *valor*

¹⁸.- Ver Capítulo III de este trabajo pp. 95-103.

¹⁹.- ver. MOEDANO, Gabriel, op cit.

práctico dentro del proceso de creación de la *identidad nacional* y de la "unificación nacional" (p. 453, op. cit.) en palabras de Miguel Galindo²⁰.

Como una respuesta a la introducción indeseada, y por lo tanto "incómoda", de la música popular norteamericana, Miguel Galindo habla de la urgente necesidad de salvaguardar todo el "olvidado" y "abandonado" material folklórico del país. Así, plantea que:

... esos tesoros de arte primitivo se destruyen poco a poco por la acción disolvente del tiempo; nuevas costumbres que surgen al contacto de los pueblos extranjeros borrarán quizá no muy tarde el genuino espíritu nacional; con el pretexto de la comodidad que dan las nuevas industrias, se van olvidando los pasatiempos rústicos y sinceros de nuestros antepasados, y el tesoro de sus cantos se va olvidando [...] los innumerables cantos, sones y bailes que recogidos por músicos competentes formarían un acervo folklórico de valor inestimable (pp. 296-297).

La necesidad de "recolectar" los materiales folklóricos está en función de formar un acervo, un *corpus*, que recibiría posteriormente el análisis correspondiente para ser utilizado por los creadores artísticos finalmente. El producto cultural emergente de esta última fase, la creación artística, respondía, por un lado, a la necesidad de frenar el avance del exotismo y del cosmopolitismo cultural sobre las tradiciones internas; y, por otro lado, como se ha insistido, a la creación de un lenguaje sonoro que otorgara singularidad histórica dentro de la "historia universal". Veamos las siguientes líneas que constatan lo enunciado:

Para los nacionalistas, el germen de expresión está en la música campesina; hacia ella deben dirigirse para producir arte propiamente nacional que de seguro hará que Méjico represente un airoso papel mundial como artista [...] el instinto racial, eminentemente artístico, tiene elementos fundamentales no sólo para producir un arte propio, absolutamente propio, sino lo que es más importante, con una personalidad capaz de imponerse a las de otros pueblos, tanto por calidad, como por su abundancia. La raza es orgánicamente musical (pp. 364-365).

²⁰ - Ver capítulo III de éste trabajo, en donde se cita el pensamiento del folclorista Ralph S. Hoags, y en el que se habla de los tres pasos necesarios para que lo folklórico tenga valor práctico, pp. 98-103

Para Galindo, el antecedente más importante en la introducción de música considerada extranjera y exótica, se da desde la época colonial, durante los siglos XVIII y XIX. En el siglo XVIII la no-protección del "arte nacional" tuvo consecuencias funestas que repercutieron hasta el siglo XX (pp. 377-378). Más aun, las "leyes indeclinables de la historia" de las que nos habla Galindo, arrojarían como saldo futuro una total homogenización de las manifestaciones culturales de la humanidad. Por ello plantea que:

... todos los lapsos de paz de que puede disfrutar una sociedad, son propicios a ese fenómeno de invasión del arte extranjero que trastorna las mentes y los sentimientos, preparando los trastornos sociales que verificarán el movimiento inverso, y así sucesivamente, como si la naturaleza con ese vaivén de oleaje quisiera llegar, en un porvenir lejísimo, a la unificación moral y material de la humanidad (p. 377).

La raza y el mestizaje, la hibridación como esencia de lo nacional

Galindo habla en todo el texto de *raza* y de *mestizaje*. Para él, la población nacional, en general, contiene especies de sedimentos psíquicos que le dan cuenta de su vinculación con el pasado indígena y con el español. Así, nos dice que la "...modificación de la raza, sólo se verifica por mestizaje, que a su vez y necesariamente produce modificaciones en la constitución mental" (p. 39). De tal forma, pues, el mestizaje es visto como un problema de orden *racial* y como un fenómeno biológico que da cuenta de nuestra formación psicológica.

De tal manera, es importante mencionar que Galindo habla del mestizaje ibérico antes del "descubrimiento de América" (p. 47) y de las distintas influencias que parte de la cultura musical de los españoles tuvo antes de venir al "Nuevo Mundo".

Como se ha mencionado, para el autor el mestizaje produce una herencia psicológica en relación de dos elementos subjetivos que lo componen. Habla, primero, de la diversidad social y racial tanto de los españoles al venir a América, como de la pluralidad de los pueblos indígenas que coexistieron dentro del hoy territorio mexicano. Por lo tanto, plantea que la "raza mestiza" es compleja en tanto se forma a partir de la diversidad por un lado, y sintética al mismo tiempo, por otro. Para Galindo, como se ha planteado, el predominio de la "raza mestiza" no sólo es lo ideal para la nación, sino la consecuencia histórica de "leyes ideclinables". Por tanto, plantea que:

Así somos, así es nuestra constitución mental, así son nuestras manifestaciones sociales y políticas, y así tiene que ser nuestra manifestación artística, iniciada felizmente en la escultura y sobretodo en la arquitectura, pervertida en la pintura y olvidada completamente en la música. Los pocos ensayos que en ésta se han hecho, han tenido más fortuna que verdad [...] les falta generalidad, cualidad indispensable en la obra de arte. Tienen caracteres comunes a un grupo; más les falta [...] la *universalidad nacional* (pp. 53-54, c.n.)

Qué quiere decir con esto de "universalidad nacional" sino la intención por crear la especificidad histórica que insertara al país dentro la "historia universal", como se ha señalado en capítulos anteriores. En otras palabras, para Miguel Galindo, el mestizaje biológico y cultural representaba la españolización de lo indígena (p. 54), la consolidación de lo mestizo como lo neta y esencialmente mexicano; la cultura *híbrida* como la singular manera de *ser* nacional, de *universalizarse* y de *estar*, por lo tanto, dentro de la dinámica de la "historia universal". Así, plantea:

... el proceso racial del mestizaje realiza una combinación de caracteres materiales, intelectuales y morales, y como consecuencia de estos dos últimos, modificación de las instituciones, las costumbres y el desarrollo histórico; hibridez en el lenguaje y particular estilización en las manifestaciones plásticas del arte, lógicamente se desprende que las artes auditivas sufren también modificaciones similares. La música propia y adecuada al temperamento mestizo es, pues, una música híbrida (p. 55).

Con relación al mestizaje, y a la hibridación de las culturas musicales señalemos que para Galindo una de las determinaciones que facilitó el proceso de hibridación fue un elemento histórico, es decir, la "...afinidad de las razas puestas en contacto dió facilidades de pensamiento y de sentimiento que ahorraron tiempo a la formación del mestizaje" (p.217).

Así, su postura indeclinable en pro del mestizaje biológico y cultural lo lleva a emitir juicios destinados a investigadores e intelectuales de su época como el siguiente:

Al ir señalando las diferencias y las semejanzas anteriores [entre las músicas del siglo XVI], lo hacemos con el deliberado objeto de llamar la atención de los profanos en Antropología y en Etnología hacia esta verdad, bien demostrada por nuestra Historia política, cuyo olvido pone en peligro la nacionalidad; sólo se pueden unir razas semejantes; cuando la diferencia es muy grande no hay unión posible, sino destrucción o esclavitud de la más débil. Ningún laboratorio mejor para estudiar las semejanzas o desemejanzas psíquicas, que el laboratorio del arte, porque éste es la expresión espontánea y genuina de la naturaleza de las almas (p. 221).

Según Galindo, el periodo colonial había arrojado un saldo favorable para las músicas "nacionales", lo cual tenía su más clara expresión, como hemos visto, en las formas musicales mestizas, populares y campesinas. Eran estas las expresiones psíquicas y estéticas *esenciales* y más apegadas al sentir de la "raza mestiza" híbrida, y era justo el predominio de ésta la que debía promoverse como la alternativa única e "indeclinable" para la constitución de la nacionalidad (p. 385).

La construcción del pasado mítico como la justificación de la proyección al futuro

“La cultura del hombre moderno requiere de mitos: los hereda, los recrea, los inventa. Uno de ellos es el mito del hombre primigenio, que fecunda la cultura nacional y al mismo tiempo sirve de contraste para estimular la conciencia de la modernidad y el progreso nacionales” (Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, p. 67)

Otro elemento a considerar en este apartado es la percepción *temporal* del autor, es decir, cómo aparece el pasado y cómo es proyectado al futuro. Por un lado, con relación al pasado, hay una continuidad discursiva, en donde el pasado indígena se representa como uno de los componentes de la cultura híbrida al mismo tiempo que como lo *hórrido y dulce*. Hablando de la permanencia de ciertos elementos indígenas precortesianos en expresiones indígenas contemporáneas, nos dice:

... las melodías que se escucharon en los festivales religiosos de la actualidad [...] son ligeras, sencillas, simple lazo de unión entre los ritmos; pero siempre conservando su carácter apacible, *dulce y melancólico*, que debe interpretar nuestro arte moderno para hacer arte nacional, arte que remueva en el fondo de nuestra conciencia, el sedimento de *dolor y de tristeza* que nos ha dejado el mestizaje con la raza cobriza (p. 80, c.n.).

Algunas de las características *psico culturales* de la “raza cobriza” precortesiana, no podían ser otras más que el “horror”, en tanto aquellas eran “razas”, según Galindo, “...atormentadas por su religión sangrienta y salvaje, [que] se servían de la música socialmente para acompañar los sentimientos bruscos de la pasión” (p. 80).

En el autor, predomina un discurso de cierta *lamentación histórica* que tiende a lo *fatídico*. Si decimos que el pasado precortesiano es representado como lo *dulce* y lo *hórrido*, pensamos que se observa, el tiempo y el espacio precolombino, desde una visión

limitada y occidentalista. Así lo manifiesta cuando plantea que las mismas "razas cobrizas" debieron "...tener nervios de acero, ya que soportaban aquella música que aterroriza con sólo su representación imaginativa. Quizá ella contribuía poderosamente a embotar más y más la sensibilidad de aquellas gentes infelices cuya mentalidad caminaba rápidamente hacia la locura" (p. 102).

Continuando con la representación del pasado precortesiano, como lo *salvaje* y lo *horrído* nos dice que nacían "...las generaciones con los nervios templados para escuchar el rugir de las tempestades y las formidables descargas de los volcanes. El terror de las lavas ardientes inundando los campos, destruyendo las sementeras, incendiando los jacaes, arruinando las poblaciones, se retrataba en su arte" (p. 121).

No obstante, algunos de los elementos del "arte horrído" precolombino fueron "salvados", en un primer momento, como se ha visto, por la Conquista española; y, después, por el supuesto mestizaje biológico y cultural entre los dos únicos elementos contemplados: el indígena y el español.

Para Galindo, en tal mestizaje colonial quedaban sentadas las bases "psíquicas" a partir de las cuales la creación de un futuro lenguaje musical en México, cobraría pertinencia y significación. Tal parece, pues, que para el autor la música mestiza, la campesina y la popular, significaba emotiva y sensiblemente a los habitantes del país, en tanto su gran mayoría, plantea, eran el resultado del "mestizaje biológico". De tal suerte esos componentes "psíquicos" y culturales subyacían ahí, "adormilados" u "olvidados", en lo más "íntimo" de la población nacional. Galindo nos dice:

Es, pues, la música, un lenguaje natural y por ello comprensible para personas de idiomas diferentes, como se comprenden las señas y los ademanes, y en ocasiones mejor que éstos, porque la música habla al sentimiento despertando emociones infables. Es así como obra la música: **despertando emociones**. Esto hace que su

comprensión sea más intensa, pero menos extensa. Los ademanes pueden ser universales; la música no puede ser universal; si se universalizara sería perdiendo su carácter de lenguaje natural y tomando el de artificial. El que estudia mucho la música alemana, por ejemplo, llega a comprenderla y sentirla; con el estudio siembra emociones que permanecen latentes más o menos tiempo, y que se agitarán al escuchar combinaciones de sonidos semejantes a las que les dieron origen. Esto pasa con cualquier idioma; después de estudiarse mucho y aprenderse bien, se entien de bien. Pero las emociones formadas así, artificialmente, no pasan de una generación a otra, y la expresión artística que las representa es tan efímera como ellas, porque no responde a *una sensibilidad natural y orgánica modelada en el alma de los pueblos por el martilleo persistente de los factores determinantes de su evolución histórica y social*. Por eso, para que la música tenga todo su carácter de lenguaje natural, es preciso que su acción se limite a *pueblos o razas semejantes*. Esto es, por otra parte, lo lógico: el sonido provoca emociones semejantes, en organismos semejantes, o, dicho de otro modo, *despierta* sentimientos que yacían dormidos o latentes en el fondo de las conciencias. Queda, pues, limitado el campo de la música como lenguaje natural; pero en cambio, se aumenta la intensidad de su expresión. Todo depende de la constitución orgánica de las razas y de la formación de los pueblos acumulando costumbres y emociones por el atavismo, y comprimiéndolas por la enorme presión de los siglos a través de las generaciones (pp. 201-202, c.n. y con negritas en el texto original).

De manera contradictoria, la búsqueda de una estética musical nacional, con las características que aquí se plantean, es ya un esfuerzo por universalizar a la música, o mejor dicho, por universalizar una estética musical mexicana en construcción con una clara inclinación o predominio de elementos culturales e ideológicos de la tradición de occidente. Es, en síntesis, pugnar por la creación de un "lenguaje artificial" universal, exógenamente fundamentado en la tradición erudita de occidente y endógenamente complementado por medio de la "sensibilidad natural y orgánica modelada en el "alma" de los pueblos por el martilleo persistente de los factores determinantes de su evolución histórica y social" (Ibid.)

La insistencia en la búsqueda de la singularidad histórica, como una razón propia de *ser*, nos habla ya de la incursión ideológica, al parecer ineludible, del pensamiento de la clase intelectual mexicana a la corriente general de pensamiento que emana de la tradición civilizatoria de occidente.

Por otro lado, las expresiones culturales emergentes de la "evolución histórica" mexicana son estudiadas a partir de lo religioso y lo profano, pero, también, a través de la interpretación de lo que sucedió con relación a los aspectos espaciales como lo *rural* y lo *urbano*, aunque estas categorías no sean empleadas por el autor. De tal manera, el análisis somero del aspecto *espacial* en el discurso historiográfico de Galindo, se torna también importante.

Para Miguel Galindo, al igual que Rubén M. Campos, el espacio rural se presenta como lo "silvestre":

También allá, bajo la enramada levantada al efecto, se instala el 'mariachi' para 'tocar' en el casamiento que se verifica en el pueblo donde hay templo, pero que se celebra en la aldea o rancharía a donde los desposados llegan a caballo y desmontan entre la lagarabía [algarabía] de los amigos convidados, y de la armonía ruidosa y soberbia de una *música ingenua* y espontánea, expresiva genuina de los entusiasmos y de los vigores de la raza, música que domina la grita y los aplausos de la concurrencia con los bordonazos del arpa (p. 31, c.n.).

Pero además de la visión de lo rural como *silvestre, salvaje*, también es idealizada y representa, al mismo tiempo, la fuente de la de la que emanaría el "arte futuro", es decir, el nacional:

El último reducto de nuestro *arte nacional* está en los campos; el campesino que sólo viene a los pueblos el día Domingo, y oye por simple curiosidad esa música que nada dice a su alma y por lo mismo olvida luego; que vuelve nuevamente al campo, a sus ocupaciones ordinarias y permanece toda la semana en contacto directo con la Naturaleza, es el único que puede dar vuelo libre a su imaginación inventado 'sones' y 'valonas' en que surge espontáneo, vigoroso y lozano el genio de su raza mestiza y *sincera* (p. 34, c.n.).

Nótese la idea central de considerar a los "sones" como expresión de lo mestizo, como el resultado de la hibridación entre los rasgos culturales "cercaños" de lo indígena y el español como se ha mencionado. La contribución de los elementos de la población negra

colonial, en la formación de las manifestaciones como el "son", está totalmente ausente de esta visión.

Por otro lado, con relación a la percepción del espacio urbano en oposición con el rural, refleja una evidente visión positivista de la sociedad al considerar a los ciudadanos como la "población civilizada" (p. 368) y al espacio social rural indígena, no mestizo, en un "estado de pureza" (p. 385).

En contraste, otra cita refleja la visión de lo rural como lo *salvaje*, lo *silvestre*, lo *puro*:

La música es la expresión de un estado social. Las clases de la Nueva España habían caído socialmente; las clases campesinas conservaban grandes vigos ocultos bajo la rusticidad de las costumbres, y en aquellos se guardaba la tradición artística nacional, con toda [toda] la pureza con que guardan su tipo natural las flores silvestres. Ya veremos hacer explosión, más tarde, los *sentimientos genuinamente nacionales* (p. 379, c.n.).

En tanto las manifestaciones musicales son la "expresión de un estado social", la lozania de las músicas rurales manifestadas en su estado *puro* y *silvestre*, reflejan la visión nostálgica y sentimentalista de lo rural como el espacio *ideal* y *primigenio*, en contraste con las manifestaciones musicoculturales del espacio *urbano*, que se ven como lo *dégenerado* y, por consecuencia, lo *impuro*, pero, al mismo tiempo, como lo "civilizado".

Para el autor, la idea del distanciamiento entre lo urbano y lo rural genera por lo tanto un estado de fragmentación, de desintegración; una separatidad que sólo podría superarse a partir de que lo *ideal primigenio* "llenase el hueco", el distanciamiento existente. A partir de la utilización de lo *rural-primigenio-puro* podrían surgir los "sentimientos genuinamente nacionales", y, por tanto, la superación de dicho "estado social", nacional, fragmentario.

iv. La circunstancia histórica del autor

El nacionalismo cultural como respuesta al cosmopolitismo

"Pensando en nuestra *unificación* por medio de la música es cómo vinimos, al fin, a pensar que deberíamos trazar, siquiera sea a grandes rasgos y en la medida de nuestras facultades, la Historia de la Música Nacional, para poder hablar con conciencia plena de la eficacia del *sentimiento* estético para conseguir la *unificación espiritual* que nos lleve por senderos menos dolorosos que los de la revuelta, a una prosperidad digna de nuestros antecedentes históricos" (p. 456, c.n.).

Una de las ideas que hemos manejado en el capítulo II de este trabajo es la que se refiere al nacionalismo político y cultural que los autores expresan con relación al *cosmopolitismo*, marcado por la introducción de implementos técnicos en al vida cotidiana de ciertos sectores sociales del país. Galindo no es la excepción y plantea que "...la importación extranjera es no sólo de maquinaria y artefactos útiles a las necesidades de la vida ordinaria, sino que llega al dominio del arte estético, y se está llenando la nación de fonógrafos, victrolas y 'discos'; pianolas, autopianos y 'rollos'" (p. 32).

Para el autor, la introducción de estos elementos modernos venía en detrimento de la actitud conservadora hacia las formas musicales sobre las cuales debía fundamentarse el "arte nacional" venidero. Así, argumenta que "...la música extranjera, servida en el negro platillo del disco, ha indigestado las almas y las ha desviado de su sentimentalidad propia, alterando su temperamento, destrozando sus tendencias melódicas, y destruyendo los gérmenes del *arte nacional futuro*" (p. 33, c.n.).

Además, al igual que Rubén M. Campos, ubica como el principal flujo de "corrupción" musical, a las expresiones populares de Norteamérica, como bien queda sancionado en las siguientes líneas:

Las generaciones que en estos momentos se presentan al estadio de la vida, desde muy pequeñas están escuchando en fonógrafos, victrolas y pianolas la música exótica, ya sea la que nos viene de Italia, Francia y Alemania (menos mala como hija de temperamentos similares) o bien las danzas negras que, saltando el Río Bravo del Norte, han inundado [inundado] nuestros salones, y con el martilleo de sus 'foxes' injertan un ritmo extraño al ritmo genuino, ancestral, de nuestra constitución psíquica. La juventud presente encuentra estético ese ruido confuso y mal sonante, sólo porque con él lleva el compás de bailes aprendidos en los primeros años de su vida, cuando su sentimiento comienza a recibir las influencias del ambiente exterior, borrando, aniquilando las del ambiente interior que trae en la sangre, heredada de sus antepasados. De ahí que la melodía tierna, apasionada y fogosa que nos ha venido del temperamento peninsular, mezclada con las melancolías inefables de las razas indígenas, se vaya olvidando (pp. 33-34).

Para Galindo, el "arte nacional futuro" debía crear una estética unificadora que a partir de elementos comunes, que de alguna manera yacían en la composición psíquica de los mestizos, de los indígenas en tanto aportadores de lo mestizo, y en los no indígenas en tanto herederos directos de los españoles. Para éste, la función social del "arte nacional" fungiría como "...un fuerte lazo de unión para las almas, y por lo mismo un factor esencial para la Patria, que se forma de comunes ideales, tradiciones y recuerdos" (p. 76).

Sin duda, dentro de un contexto en donde el nacionalismo cultural es el respaldo imprescindible del nacionalismo político y económico, la función, o la *utilidad*, social del "arte" se vuelve para el autor una necesidad de primera mano. Como se ha dicho, el arte nacional debía crear una estética simbólica nativa, como freno, en parte, al citado cosmopolitismo, o al avance de la introducción de elementos culturales de otros países como lo Estados Unidos de Norteamérica. Así plantea que:

... duermen entre nosotros las emociones artísticas, y sólo nos han hecho falta genios que acierten con las combinaciones ancestrales para despertarnos. En la

pintura y en la arquitectura han surgido artistas de gran valía que, inspirados en los códices y la arqueología cerámica y rupestre, han interpretado, a veces, el genio de la raza; pero los artistas del sonido han vuelto la espalda a nuestro pasado, y permanecen fascinados mirando a Italia, Francia y Alemania, en tanto que el pueblo sufre la desorientación consiguiente y la perversión maquiavélica de las danzas negras que prodigan hasta el fastidio las máquinas musicales y las orquestas exóticas (jazz-band) (p. 77, c.n.).

Insistiendo con esta idea del nacionalismo en respuesta a la penetración cultural, nos vuelve a decir que la "...moda actual, pues, tiene dos grandes defectos: es primitiva, semisalvaje, solamente rítmica; en segundo lugar presenta ritmos distintos a los que palpitaban en nuestras razas aborígenes como lo demuestran los restos que han sobrevivido a la civilización que les dio nacimiento" (p. 81).

Como se ha planteado, la idea de lo *híbrido* como producto de lo español y lo indígena es una constante en el discurso historiográfico de Galindo. Valga decir aquí que las expresiones musicales consideradas por él como mestizas, y por lo tanto definitivas de lo mexicano, tuvieron una influencia importante de la población *negra*, principalmente en el aspecto rítmico, elemento este, completamente ignorado por el autor²¹. Por el contrario, afirma que nuestro "...arte debe estar fundado en el ritmo primitivo; pero sólo fundado, no hecho como aquel. Este ritmo debe ser el canevá sobre el que se borde la moderna obra musical nacional" (p. 81).

"Obra musical" fundamentada en lo mestizo, en esa música rural y *silvestre*, para lo cual "...es necesario [el] estudio y dedicación que hasta hoy no se ha dado a esa música que

²¹ .- Como veremos en el siguiente capítulo presente, Gabriel Saldívar, en su *Historia de la música en México*, es el primer musicólogo que reconoce la importancia de las poblaciones afroamericanas en el proceso de formación de las expresiones como el "son". Por otro lado, trabajos musicológicos recientes, como el del Dr. Rolando Pérez Fernández, abordan precisamente este punto, planteando que el origen de algunas de las tradiciones musicales conocidas como "son", se encuentra en la combinación de ciertas tradiciones de España y las tradiciones musicales afroamericanas de la Nueva España. Este planteamiento rompe cabalmente con la idea general y central de Miguel Galindo, en la que reconoce a lo mestizo como el resultado de un proceso de hibridación entre lo indígena y lo ibérico, y como el fundamento identitario del arte nacional. Ver pp. 3-6, de PÉREZ, Fernández, Rolando. *La música afroamericana...*

vegeta [la mestiza], como planta silvestre, sin cultivo alguno, muy especialmente en las costas, tanto del Pacífico como del Atlántico..." (p. 106).

En fin, el *nacionalismo cultural* de Galindo plantea pues un acercamiento de los criterios estéticos a partir de la fusión de los caracteres musicales "...en virtud de la inevitable fusión estética determinada por la fusión de razas" (p. 113). Él, parte de la idea central del predominio poblacional de los mestizos en los cuales subyacen sedimentaciones psicoculturales de lo indígena y lo español, capaces de generar procesos comunicativos a un nivel sensitivo a través de una "música nacional" fundada, precisamente y por lo tanto, en lo que reconoce como mestizo. Conclusivamente plantea que:

... la sentimentalidad propia de la indole de la raza mestiza; tuvo un florecimiento primaveral cuando los trastornos sociales consecutivos a la Independencia dejaron libres las manifestaciones espontáneas del temperamento popular, y vuelven a marchitarse con las rachas invernales del arte exótico, en especial el que viene del Norte, con predominio de un ritmo exótico y mecánico. Sin embargo, el alma popular guarda las simientes de sentimentalidad y de ensueño que en ella depositó el genio melódico de sus antepasados, lo mismo primitivos, como aquellos [de] la Península Ibérica... (pp. 193-194, c.n.).

Por otro lado, y en cierto sentido de manera contradictoria, en todo el desarrollo discursivo de Galindo se percibe un fuerte halo de *gestación* del "arte" venidero, además de expresar una actitud, casi profética e inequívoca, al señalar los caminos por los que debía transitar la creación, la formación y la investigación, digamos "artística" de la nación. Es por demás importante señalar que para Miguel Galindo el "arte musical" venidero contribuiría "con firmeza" a consolidar la nacionalidad (pp. 447-448).

Conclusión.

En síntesis, para Miguel Galindo, la función histórica de la música, dentro de su coyuntura histórica y política, era contribuir a la unión del *sentimiento* del complejo social mexicano. Para ello, el sector social académico y erudito debería fomentar y promover el proceso de cohesión de la música mestiza campesina y la semi-erudita popular, también mestiza, al mismo tiempo que las tomaría como fuente de creación de un "arte mayor". Arte que a lo exterior diera legitimidad histórica como nación independiente y, hacia lo interno, cohesionara a la sociedad en tanto, en la mayoría de ella, subyacía y compartía sedimentaciones psíquicas producto del supuesto mestizaje biológico colonial, que permitirían tender un puente de significación sensitiva, en el ámbito sentimental, con dicho producto cultural: el nacionalismo musical.

A su vez, tal *nacionalismo cultural* permitiría que la nación incursiona dentro de la "historia universal", y representaría, por tanto, sólo una fase hacia la total integración de la humanidad según las reflexiones de Miguel Galindo.

Por otro lado, dentro de las políticas que hemos denominado no materiales implementadas por el proyecto nacional revolucionario se promovió, como hemos visto, el *mestizaje cultural* que consistía en la elaboración y difusión de un discurso que planteara la confluencia armónica de las tradiciones culturales indígena e hispánica, por medio de lo que denominamos la dimensión cívica-educativa y la estética-simbólica. Todo ello con la finalidad de crear, difundir y fortalecer la nacionalidad, el *ser* nacional, y la identidad.

El discurso historiográfico de la evolución de la música mexicana de Miguel Galindo se circunscribe dentro del discurso del *mestizaje cultural* y se entrelaza, por lo tanto, con la dimensión ideológica de lo nacional, en tanto una de las tareas principales de artistas e

intelectuales, de las tres décadas que aquí retomamos, consistía precisamente en fortalecer la identidad y la nacionalidad mexicana.

Capítulo V

Lectura historiográfica de la *historia de la música en México* de Gabriel Saldivar¹

El autor y notas introductorias

Gabriel Saldivar nació en Jiménez Tamaulipas y murió en la ciudad de México en 1980. Médico de profesión, desde "joven", según palabras de Elisa Osorio, su esposa, tres años después de haberse radicado en la ciudad de México, se dedicó al estudio histórico de la música en México². Sus fuentes principales fueron el Archivo General de la Nación y la Biblioteca Nacional en donde, según palabras de su misma esposa, contó con el apoyo de historiadores como Luis Gonzáles Obregón, Ramón Mena y Nicolás Rangel. Con el apoyo moral de estos historiadores, aunado a los de Manuel M. Ponce, José Rolón, Guillermo Baquero Foster, Carlos Chávez y Daniel Castañeda³, Saldivar comienza a escribir, ha hacer públicos, los resultados de sus investigaciones documentales y, a la postre, su historia de la música de la cual aquí hacemos una lectura historiográfica.

De 1923 hasta su muerte escribió varios textos relacionados con la historia de la música y otros temas publicados en México. Dentro de sus escritos relacionados con la historia de la música figuran, "Las danzas mexicanas" de 1932, en 1937 *el Jarabe* con prólogo de Manuel M. Ponce y artículos para revistas nacionales y extranjeras⁴.

¹ .. SALDIVAR, Gabriel, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*, SEP, Publicaciones de Bella Artes, México, 1934, 324 p.

² .. en OSORIO, Bolio de Saldivar Elisa, "Semblanza: Gabriel Saldivar y Silva: musicólogo"..., p. 14.

³ .. Ver *Ibid.*

⁴ .. Ver SALDIVAR, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, T. II... pp. 187,215 y 265.

Mención aparte merece la publicación póstuma de la *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, en varios tomos, que abarca desde el siglo XVI hasta diciembre de 1980, en donde se presenta la información recopilada por él, en orden alfabético y cronológico.

Por último es pertinente anotar aquí que, como lo plantea la misma Elisa Osorio, la formación de Gabriel Saldívar fue "autodidacta"⁵, no sin que ello le haya restado rigurosidad metodológica en el desarrollo de sus investigaciones y en sus interpretaciones históricas.

Por otro lado, ya con relación propiamente al texto que aquí nos ocupa, Saldívar expresa abiertamente en el prólogo del texto la intención del trabajo, que no es otra más que la de llenar el hueco que él ve en el estudio del desarrollo de la música en México, destacando la ausencia de un escrito que trate del periodo colonial. También, desde el inicio se observa una actitud tolerante y de reconocimiento de "...las manifestaciones del conglomerado nacional, en materia de música" (p. 8, c.n.)⁶.

La *historia de la música en México* de Saldívar se publica justo al iniciarse uno de los momentos más álgidos del nacionalismo político, económico e ideológico del periodo posrevolucionario: el cardenismo. Si bien el discurso historiográfico del autor dista mucho de ser romanticista, en el sentido de que sus reflexiones estén fuertemente ideologizadas, no deja de pertenecer a una época en la cual el mismo nacionalismo político y económico que promovía la clase gobernante que emerge del periodo revolucionario, requería de la participación de artistas e intelectuales para la construcción y difusión de la dimensión

⁵.- En OSORIO, Bolio de Saldívar Elisa, "Gabriel Saldívar y Silva: investigador, musicólogo y musicógrafo"..., p. 142.

⁶.- A partir de aquí las páginas de las citas textuales se indicarán entre paréntesis y con c.n. si queremos indicar que las cursivas son nuestras.

ideológica de lo nacional tanto al interior como al exterior del país. En este sentido, la historia de la música de Saldivar contribuiría en el ámbito de lo simbólico a definir la evolución histórica de uno de los elementos importantes de la cultura nacional: las músicas de México.

La reconstrucción histórica del autor contribuiría a generar la noción de la consolidación de las músicas populares, o tradicionales campesinas, al interior del sector social que tuviera acceso al documento. La representación ideológica de la consolidación de las músicas populares vendría de tal suerte a motivar, por un lado, la creación artística erudita inspirada en la fuente "legítima" de la identidad, es decir, el "pueblo", al mismo tiempo que exacerbar el sentido del ser ciudadano nacional. Tan es así, que al igual que el texto de Rubén M. Campos, y a diferencia del de Miguel Galindo, la historia de Gabriel Saldivar es publicada por la Secretaría de Educación Pública, situación esta que dista mucho de ser fortuita. Por el contrario, la Secretaría, a través de sus proyectos y programas educativos, fue la encargada de construir y difundir precisamente las representaciones del ser o *deber ser* nacional y que debían ser socializadas hacia la gran mayoría de la población.

Por último habrá que comentar que la *Historia de la música en México* de Saldivar se acompaña de ciento cincuenta y un dibujos entre instrumentos precolombinos y músicas, también precolombinos, tocando; además de otros nueve dibujos de instrumentos y músicas hispánicos de la época colonial. También contiene las transcripciones de dieciocho líneas melódicas de danzas indígenas de la época del autor, nueve partituras de música religiosa

colonial, tres transcripciones de líneas melódicas de música religiosa colonial popular y, por último, veintiocho fragmentos de transcripciones de música popular⁷.

i.- Lo indígena y su origen difuso: la interpretación musicológica de la música precortesiana

Sonido, origen y función

Saldívar parte de reconocer la dificultad de reconstruir, por medio de las fuentes escritas del siglo XVI, la expresión musical hasta antes de la llegada de los conquistadores españoles a México, en esencia, porque tales fuentes solamente permiten estudiar el aspecto utilitario de la expresión musical y no así "...su estructura melódica y armónica..." (p. 3).

De tal suerte, el autor parece trazarse como objetivo la reconstrucción histórica e hipotética de algunas de las características de la música precortesiana, a partir, por un lado, del estudio de algunas manifestaciones musicales de los pueblos indígenas contemporáneos suyos en tanto "descendientes directos de los primitivos pobladores" (Ibíd.); y del estudio organológico de instrumentos musicales precortesianos tanto los arqueológicos como los de las representaciones iconográficas de sus fuentes, como los códices, fundamentalmente. De esta manera Saldívar concluye lo siguiente:

... se ha llegado a la conclusión de que la música cultivada por los pobladores de este continente no pudo ser sino pentátona, hallándose que unos instrumentos

⁷.- Algunas de las fuentes de donde proceden las ilustraciones son los códices Troano, Dresden, Cortesiano, Plancarte, Florentino, Borbónico, Mendocino, Maglabechiano, Viena, el de Propaganda Fide, Vaticano, Borgiano, Matritense y el de Arz. además de mencionar al cronista Cervantes de Salazar y otro citado como Gage, las tablas de Miguel González con el nombre de Historia de la Conquista que publicó, primero, Alfonso Reyes y después publicadas en Las Tablas de la Conquista en las Colecciones de Madrid; además de mencionar las piezas arqueológicas pertenecientes al Museo Nacional de Arqueología, Etnología e Historia, y del Museo Regional de Puebla.

producen una escala sin sensibles, otros con una y otros más con dos sensibles, según los grupos indígenas a que correspondan.
...aunque los cinco sonidos usados no estaban de acuerdo con la escala temperada, y estuvieron en lo justo los que antaño dijeron que canto y música se oían desafinados, pues tal opinión se ha visto corroborada en los citados estudios sobre los instrumentos de que se hacía uso (pp. 3-4).

El análisis de los instrumentos indígenas conforman un apartado entero en tanto le representan, como se anotó, una de las pocas fuentes para la reconstrucción hipotética. Con base en los hallazgos de las excavaciones arqueológicas en el Valle de México se conjetura que desde la era arcaica – fechada desde tres mil hasta diez mil años A. C., según el texto – ya existía el uso y el gusto por la expresión musical. De este periodo proceden silbatos, pitos y flautillas que producen sonidos musicales, sirviendo en la guerra y en las fiestas religiosas en las cuales está presente una expresividad plástica y estética en tanto revelan “... un concepto estético definido, pues agregaban a la belleza que encontrarán en el sonido que producía la de la práctica escultórica del objeto, un deleite de la vista sumado a un goce del oído” (p. 7).

El autor dedica apartados pequeños al estudio y descripciones organológicas de manera amplia y detallada de los “instrumentos mayas” (pp. 8-10) y los “náhoas” (pp. 11-27). A partir de este análisis diacrónico y sincrónico, Saldivar va señalando ciertos elementos musicales precortesianos, como las influencias intra regionales y culturales manifiestas en la difusión de instrumentos, lo cual parece referirle la existencia de una música precolombina estrechamente relacionada.

Saldivar señala que algunos instrumentos percutores se han conservado desde aquella época hasta el siglo XX y así nos habla de la *sobrevivencia* de uno de ellos en la región maya: “... no es raro oírlo en la actualidad en algunas partes del estado de Chiapas y al sur de Yucatán” (pp. 10-11). Con esta mención implícitamente parece plantear que la música

precortesiana no sucumbió totalmente, o que, en el mejor de los casos, muestra indicios claros de algunas *supervivencias*.

Al hablar de los "Instrumentos náhuas" se plantea como elemento indispensable hacer una revisión retrospectiva y un recorrido hacia el norte "...procurando encontrar el momento en que aparecen los principales instrumentos, aquellos que les eran indispensables en casi todos sus ritos y ceremonias: el huchuetl y el teponaztli principalmente" (p. 11).

Según el autor, los pueblos indígenas que se quedaron en el norte después de la peregrinación de los náhuas hacia el centro, no alcanzaron un "desarrollo cultural" complejo, o sea, "...no avanzaron en ningún aspecto cultural". Los grupos nómadas de la costa oriental, denominados chichimecas, revelan, al parecer de Saldivar:

... un escasísimo conocimiento y sentimiento de la música [...] apenas y conocieron las formas más rudimentarias de música: el canto y la danza; pues ignoraron el uso de los instrumentos musicales. Ritmo y melodía fue lo único que practicaron; el ritmo marcado en los pasos y evoluciones de la danza y la melodía únicamente en la modulación vocal (p. 11).

Según nuestro autor, más hacia el sur, antes de llegar al centro las manifestaciones musicales fueron más "elaboradas", en tanto se emplearon instrumentos considerados, según las reflexiones del autor, sagrados y rituales, como el huchuetl y el teponaztli.

La movilización de pueblos con dirección de norte a sur, en época precortesiana, significó, para Saldivar, a la vez la propagación de la música como de los instrumentos que la producían. Además, debido a que desde el punto de vista histórico no se puede precisar el *origen* de la música en los pueblos mesoamericanos, Saldivar recurre a la leyenda como fuente de interpretación. Así, nos habla de seres míticos que llevaron consigo la expresión y los instrumentos hacia otras tierras.

Como hemos dicho, con base al análisis de sus fuentes (cronistas, códices e instrumentos) el autor realiza una serie de conjeturas con relación al uso y la composición material de una amplia cantidad de instrumentos musicales precolombinos de distintos pueblos.

Con relación a la *función* social de la música nos habla de su uso imprescindible y esencial en festividades religiosas en tanto "...la música era casi exclusivamente religiosa" (p. 30). Además, la música y el canto en esa época, según nuestro autor, eran un vehículo de transmisión de la memoria histórica de los pueblos. Por tal motivo, durante los primeros años de la colonia, se trató de prohibir el canto a los indígenas con la finalidad de suprimir el medio de descripción de tradiciones y hechos remotos como la mítica *peregrinación de los aztecas*. Así, nos dice que los "...cantos en loor y alabanza de los dioses, héroes y mandatarios fueron la principal manifestación de la música entre los primitivos pobladores de nuestro suelo" (p. 30).

Es importante mencionar que el autor enfatiza el predominante carácter religioso de la tríada música, canto y baile durante el horizonte precortesiano. Saldívar lo expresa de la siguiente manera: "Predominando el carácter religioso de la música, sus aplicaciones, dentro de ese lazo que pudiera estrecharla, eran bastante extensas, como también los actos religiosos eran aplicados a la mayoría de los cantos de aquellas gentes, desde su nacimiento hasta su muerte" (p. 33). Subrayemos que en esta cita Saldívar al hablar del predominio de un cierto tipo de expresión musical, la religiosa, no descarta la posibilidad de que haya existido una no-religiosa. La producción musical estaba entonces vinculada a cualquier acontecimiento religioso, grande o pequeño, y civil-religioso, como, por ejemplo, la unión entre principales.

Para Saldivar, otra de las funciones importantes de la música precolombina era su empleo en la "guerra" de la cual opina que "...no era un conjunto melodioso que digamos; pero sí en su rudimentaria forma, en armonía con las voces, gritos y la gran variedad de ruidos de la muchedumbre en acción. El rumor de la batalla era acompañado con el sonido penetrante del huehuetl y del teponaztli y con silbidos y alaridos" (p. 40).

Por otro lado, el autor también habla en su texto de la extrema formalidad y rigurosidad en la enseñanza y el aprendizaje de la tríada música, canto y danza, como podemos observar en la siguiente cita, en la cual nuestro autor, con base en el cronista Durán, nos dice que esta "...enseñanza era demasiado rigurosa, pues en la práctica tenían que efectuar sus cantos y danzas con tal precisión y perfección, que una falta por descuido o por no tener los conocimientos necesarios era castigada con la aprehensión inmediata y la muerte al día siguiente" (p. 43). Por último Saldivar afirma que en la actualidad (1934) "...por flaqueza de la memoria no quedan de aquellos cantares sino algunas melodías acompañadas de palabras ininteligibles" (p. 44).

Diacronía: la música indígena de la época y sus "sobrevivencias" como fuentes de interpretación de lo precortesiano

A pesar de que podríamos hablar de una cierta visión evolucionista, Saldivar refleja una noción de la *cultura* tolerante o abierta, cosa manifiesta al estudiar someramente el "arte musical" entre algunos de los grupos indígenas en su propia época. En las notas que se hacen de los grupos indígenas de su época, analizados someramente por subregiones, se entrecruzan dos líneas temporales, una diacrónica y otra sincrónica, arrojando con ello

apreciaciones importantes, si consideramos lo poco que se había estudiado la música y la danza indígena en las primeras décadas del siglo XX. Se habla de Cochimíes, Californianos, Tarahumaras, Yaquis, Huicholes, Tepehuanes, Coras, Tarascos ("indígenas de la Costa Occidental"); de Huastecos y Mayas (Costa Oriental); y de pueblos del Itzmo, Mixtecos y Zapotecos (del Sur).

Así, por ejemplo, el autor habla de la trascendencia que la danza tiene al interior de la cultura indígena como el caso de los tarahumaras, quienes han "...hecho de ella un rito que tienen que practicar todos desde pequeños, siendo reprendidos por los ancianos diciéndoles ¿por qué no vas a trabajar? cuando permanecen sin bailar mientras tiene celebración una danza" (p. 48).

De manera ilustrativa, Saldivar realiza una *radiografía* histórica de la música, danzas y cantos de algunos de los pueblos indígenas de su época. Pero lo importante y lo completamente novedoso en las reflexiones historiográficas de la música en México, es que su discurso no sólo es descriptivo, sino que hace una interpretación histórica de las características musicales señalando la supuesta presencia de aspectos musicales precortesianos o hispánicos. Además, habla someramente de las creencias de los indígenas con relación al origen y la práctica misma de sus danzas y de su música misma, lo cual también representa una actitud y una concepción diferente con relación a los trabajos precedentes.

Nuestro autor hace una interpretación, desde el punto de vista del análisis musical, de una danza denominada *Ruubari*, que según ellos le informaron, les fue enseñada a los Tarahumaras por el huajolote, y la cual se acompañaba con cantos y una sonaja. A partir del análisis melódico y de la estructura rítmica de las dos partes cantadas que acompañan a la susodicha, plantea la presencia, en la primera parte, de elementos musicales precortesianos,

puesto que este tema sólo comprende tres sonidos y una estructura rítmica que emplea sólo una figura (un octavo o corchea); según él, los tres sonidos pueden ser de una escala pentafónica. En la parte dos se presenta la escala temperada completa, lo cual es atribuido por Saldívar a la colonización ibérica. Veamos:

... en otra melodía del final de esta misma danza es de notar la grandísima transformación que debe haber sufrido al ser tan grande la diferencia que presenta con los demás, influencia que no puede ser bebida [debida] sino a la colonización, ya que presenta la escala temperada completa, conservando, sin embargo, características que la identifican con aquella, como es el tiempo, combinado de 9/8 y 6/8 (p. 50).

Es decir, nos habla de la no-supresión absoluta de los elementos culturales de los pueblos indígenas precortesianos, o, dicho con otras palabras, de *sobrevivencias* musicales precolombinas en las practicas musicales y dancísticas de los pueblos indígenas de su época.

Hay que agregar que en la elaboración de la radiografía diacrónica el autor manifiesta una visión musicológica en su análisis, como se refleja, a manera de ejemplo, en las siguientes líneas:

Las melodías con que acompañan la danza son de una simplicidad admirable, apenas si cuatro grados se emplean en un de ellas. FA, LA, DO, RE tomado como tónica a FA; sobre estos cuatro grados se forman dos acordes perfectos, uno menor RE, FA, LA, y otro mayor sobre la tercera del menor, FA-LA-DO. Grande semejanza se presenta entre esta escala y la de los Incas, aunque en ésta falta la nota de paso que entre los Incas sirve para ligar los dos acordes, por lo que juzgamos que sea el fragmento de una escala pentáfona: FA-SOL-LA-DO-RE. Además hacen uso de otra escala en otra de las melodías, la que creemos también pura, en la que aparece una sensible (FA-MI), escala del tipo descendente, y arreglados los grados por tonos (FA-MI-RE-DO-SI bemol) lo que constituye un pentacorde iniciado en el cuarto grado de la tonalidad de FA, con su respectivo acorde mayor SI bemol, RE FA (p. 52).

El análisis melódico realizado al canto que acompaña a la danza del *peyotl* o *jicuri* le permitió pensar dos cosas interesantes, veamos:

... o que se acercaban al uso de nuestra escala, o que habiendo sufrido una influencia extraña seguían componiendo sobre escalas pentáfonas modificadas, teniendo así un horizonte más amplio para la composición de curvas melódicas de mayor riqueza. Llama la atención también el uso de la sensible que aparece en una de las melodías, caso observado dentro de la pentafonía en entre los campesinos escoceses, aunque en el caso de los Tarahumaras bien pudiera tratarse de un efecto de la colonización, ya que el intervalo en cuestión (MI-FA) es desconocido hasta el punto en que *conocemos la música de los demás indígenas que pueblan el país* (p. 55, c.n.).

Lejos de citar todas las danzas indígenas que se practicaron, o se practican, y que fueron observadas por Saldívar, y de hacer una descripción coreográfica, de la instrumentación empleada, es decir, organológica, analizando materiales de construcción empleados, cualidades y posibilidades musicales de algunos de los instrumentos entre otras cosas, lo imprescindible es destacar que para los grupos indígenas de las primeras tres décadas de éste siglo, música, canto y danza seguían siendo, al igual que en el mundo precortesiano, tres elementos interrelacionados entre sí. Implícitamente Saldívar parece entenderlo así.

Como se ha señalado, motivado por la reconstrucción sonora musical precolombina describe algunas de las danzas y su música, a partir de las cuales hace conjeturas tanto de las *sobrevivencias* precolombinas como de las influencias de la música hispánica, sobre todo la religiosa.

Con relación a la determinación religiosa hispánica, y hablando de los huicholes, se hace una interpretación significativa, para lo cual hacemos una cita textual en la que nuestro autor resume con claridad su idea de las danzas indígenas que bien podría valer para todos los pueblos indígenas de México:

Por lo que toca a las danzas, los huicholes, como los demás pobladores del noroeste, las celebraban frecuentemente, por lo que la labor de los misioneros tendió a sustituir los ídolos por los santos y la cruz, sobre todo en las grandes festividades de la lluvia. Transformóse así la indumentaria y el ritual, pero la tradición se perpetuó en su

música y coreografía, claramente primitivas (p. 60) [el calificativo de primitivas nos deja entrever una clara noción del evolucionismo cultural!]

Al hacer un análisis rítmico y melódico de la canción que los huicholes emplean en la danza para el buen éxito en la caza del venado, observa la combinación de medidas rítmicas de compases de dos tiempos con los de tres, ambos binarios. Ello y las observaciones hechas por Manuel M. Ponce, que es citado, en ciertos jarabes en los cuales observó la combinación de compases, y la observación también, de la canción de la danza del venado que presenta las mismas cualidades de alternancia binaria, le permiten elaborar una tajante interpretación del desarrollo y conformación de algunas expresiones musicales tradicionales de otras partes de México, como lo observaremos claramente en la siguiente cita:

El tipo de esta canción es típicamente pentafónico, no encontrándose en ella ninguna influencia de nuestro sistema temperado, *lo que viene a afirmar definitivamente que los ritmos encontrados en los sonos y jarabes son autóctonos y no importados de la música europea y particularmente de las Provincias Vascongadas*, como han pretendido algunos atribuyéndoles esa procedencia; esto viene a fijar, a nuestro juicio, de una manera rotunda que las mezclas de ritmo son particulares de la música vernácula y no de otra parte extraña (p. 62, c.n.).

Más adelante al citar la danza huichola de jiculi observa en la transcripción musical la alternancia de compases de 3, 5, y 6 tiempos, lo cual se interpreta como una razón más que fortalece la anterior elucubración, lo cual lo hace plantear que "...si tenemos en casa el motivo primordial no podemos ir a buscarlo fuera de las fronteras del país" (p. 63).

Hablando de los "tarascos" elabora y externa un juicio de apreciación histórica de validez o alcance nacional que tiene que ver con la conformación cultural de los pueblos indígenas después de la conquista ibérica. En la cita que haremos a continuación, la permanencia de pocos elementos culturales indígenas, al interior de sus propias culturas,

después de la conquista, parecen ser vistos tan solo como eso, como una *sobrevivencia*, como reminiscencia. Veamos la cita:

La conquista destruyó el poderío tarasco, como los demás del Continente Nuevo, *arrancando de cuajo su cultura*. Sin embargo, antes de borrar sus manifestaciones puras, el indígena llegó a marcar con sus sentimientos y algunas de sus peculiaridades de su expresión la música que se le imponía, pudiéndose identificar todavía sus ritmos en los sones indígenas de Michoacán (pp. 68 69, c.n.).

Al referirse a los mayas, el autor señala que era una fortuna la permanencia en su tiempo de algunos grupos mayas "intactos" o libres, según su parecer, de la influencia de la civilización europea, preservando ritos y costumbres que le representan "...una fuente de conocimientos de grandes posibilidades para los músicos que se dedican a la producción sobre motivos folklóricos" (p. 72). El estudio del origen, en su sentido diacrónico y sincrónico, cobra también para Saldivar practicidad.

Para Saldivar existían poblaciones indígenas como los mayas "...perfectamente separadas del mundo europeizado" (p. 77) que habían logrado conservar "...sus costumbres, sus ritos, su religión, en resumen su civilización" (Ibid.).

ii.- La música europea en México y la génesis de lo nacional

La introducción de la música religiosa y la aceptación por parte del indígena

"El cultivo y gusto por la música nació en México, como el de las otras artes, al amparo del clero" (pp. 153-154)

Saldívar identifica dos vertientes diferentes de introducción de las expresiones musicales europeas: la profana y la religiosa; la primera aprendida y enseñada más empíricamente; la segunda representaba toda una formación institucional como se observa en esta cita:

Existiendo estas dos formas y estas dos calidades de músicos, se establecen dos corrientes perfectamente definidas: la una profana, y religiosa la otra; aquélla entre los colonizadores de preferencia, ésta para enseñar a los indígenas el idioma e inculcarles la fe; la primera en las ciudades, la segunda en las iglesias, conventos, conglomerados de los campos y poblados indígenas; una de carácter puramente social, otra meramente espiritual (p. 87).

Por lo que se refiere a la música europea religiosa el autor subraya la importancia dentro del proceso de socialización de la nueva religión. Para Saldívar, la música europea "vino a matar" a la precortesiana envolviéndola "...en sus escalas de mayor amplitud, borrándola casi por completo, por no decir totalmente" (p. 88).

Con base en Motolinía y Torquemada, Saldívar hace una relación confrontada o comparativa de éstas dos fuentes, respecto a la primera música religiosa enseñada por los religiosos y a la habilidad, destreza y disposición por parte de los indígenas hacia la música novedosa.

Así el Canto Llano, primero, y el de órgano, después, instruidos por Fr. Juan de Haro o Caro y Fr. Pedro de Gante, fueron las primeras formas enseñadas que encontrarían una aceptación favorable por parte de los indígenas, según nuestro autor. Motolinía citado por

Saldívar lo consigna de la siguiente manera: "...en poco tiempo lo entendieron de tal manera, que no sólo dependieron y salieron con el canto llano, sino también con el canto de órgano, e agora hay muchas capillas e muchos cantores de ellos diestros que las rigen y entonan..." (p. 89); Torquemada describe este proceso de la siguiente manera:

Algunos mancebos de éstos, que digo, han ya puesto en canto de órgano villancicos a cuatro voces, y villancicos en su lengua, y esto parece señal de grande habilidad, porque aun no los han enseñado a componer ni contrapunto [...] un indio de éstos cantores, vecino de ésta ciudad de Tlaxcala a compuesto una misa entera por puro ingenio [...] No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores, que oficien en las misas y vísperas de canto de órgano, y con sus ministriles e instrumentos de música; no hay aldehuera, por pequeña que sea que deje de tener siquiera tres o cuatro indios, que canten cada día en su Iglesia las Horas de Nuestra Señora, especialmente en la Provincia de Mechoacán y Xalisco (p. 89).

En un primer momento, con relación a la "educación musical" novohispana y la conversión religiosa, Saldívar destaca tres personalidades fundamentalmente, veamos: "...al parejo que se dedicaron los tres belgas Fr. Juan de Ayora, Fr. Juan de Tecto y Fr. Pedro de Gante, a enseñar artes y oficios, difundían también la música. Desde su llegada en 1523 comprendieron la gran importancia del canto para la propagación de la doctrina cristiana" (p. 95).

Pronto, plantea Saldívar, se estableció en Texcoco la primera escuela de música siendo su primer maestro precisamente Fr. Pedro de Gante. En 1527 se trasladó a la capilla de San José del Convento de San Francisco de la Ciudad de México, la cual fue:

... la primera Escuela de Música de América. Comprendían sus cursos musicales la lectura y escritura de canto llano, canto de órgano, canto figurado, probablemente el dictado musical, la ejecución instrumental y construcción de instrumentos; a semejanza de los que se enseñaba en las Universidades de Europa desde siglos atrás (Ibid.)

Después, todas las congregaciones religiosas que llegaron a la Nueva España vinieron a reforzar la tarea iniciada por los tres religiosos mencionados. De aquí destaca la tarea del

franciscano Fr. Francisco Jiménez que vino con los doce franciscanos en 1524, y que compuso cantos en lengua indígena y tradujo lo fundamental, dice Saldívar, de la doctrina cristiana a la lengua mexicana.

Posteriormente la primera junta eclesiástica de 1524-1525 decidió que en cada iglesia debía de fundarse una escuela de canto en donde se uniría "...a aquellos los que no sabían cantar para aprender el canto unos y a tocar los que se dedicarían a ministriles" (p. 97). Éstas, dice, diario cantaban en misa un motete en canto de órgano, además de ordenar que en todos los pueblos de indios diariamente se realizara por la mañana una procesión a la iglesia en la cual se fuera rezando.

La respuesta indígena, declamos, fue tan fuerte que en el siglo XVI se requirió distribuir y controlar los músicos indígenas para los servicios religiosos. Saldívar lo expresa claramente así: "...el gobierno se vio precisado a restringir el número de los cantores, ordenando los que en cada pueblo debían servir a la iglesia del lugar, dándoles por este servicio un pago insignificante" (p. 90).

Pero el autor destaca que la retribución en 1566 a los cantores de iglesia, por "insignificante" que fuera, habla del interés metropolitano por enseñar la fe cristiana a través de la música religiosa europea como el canto llano y el de órgano. Es decir, al darse cuenta de la habilidad y de la aceptación que los indígenas tenían hacia la música religiosa europea, se convirtió ésta en el vehículo idóneo para acelerar el proceso de evangelización.

Sin embargo, Saldívar señala que a pesar de la rápida y efectiva aceptación de la música religiosa española, los indígenas no abandonaron del todo algunas de sus manifestaciones culturales como la danza. El no abandonar estas prácticas tuvo que ver no tanto con la "tolerancia eclesiástica", sino con el empleo de las danzas mismas para la conversión religiosa. Así nos dice que "...después principiaban los bailes y danzas de su

gentilidad, las mismas que en otro tiempo consagraban a sus deidades, sólo que ahora lo hacían enderezando los cantos a los santos y a Cristo; suspendíanlos para oír y cantar la misa; pero los reanudaban apenas terminada ésta, para finalizarlos hasta llegada la noche" (p. 97).

Las medidas que la Junta había tomado con la finalidad de especializar la práctica musical en las iglesias y disminuir el número de participantes tuvieron que ser superadas y emitir otras más restrictivas, ya que para "...1555 era tan abundante el número de tañedores en las iglesias, que el Concilio reunido ese año acordó ordenar se limitase tanto el empleo de unos instrumentos, como la extirpación de otros del uso religioso" (p. 89).

Posteriormente la "tolerancia eclesiástica" parece llegar a su fin por que el Tercer Concilio Provincial Mexicano de 1558 ordenó que "...debía impedirse con suma diligencia que no quedase vestigio alguno de la impiedad de los indígenas, prohibiendo la celebración de las danzas dentro de los templos, aunque si las permitía públicamente" (p. 98).

Con relación a la música religiosa del pueblo se habla del "alabado" (pp. 123-129). El campesino y "el obrero de las haciendas" los entonaban al final de sus faenas. Estos eran una jaculatoria que a su vez era "...una profesión de fe [...] con ella decían al patrón y al fraile que persistían en la religión. Nuestro juicio es ese, era una pequeña oración, en su origen, para expresar la creencia firme en la nueva religión que se imponía al indio" (pp. 124-125).

La enseñanza de la música religiosa a los feligreses, durante toda la colonia y hasta fines del siglo XIX, fue meramente imitativa. Sin método ni maestro. Sin embargo, para los

músicos de las iglesias siempre existió una enseñanza formal y sistematizada para la cual se requirieron manuales y tratados musicales⁸.

La música religiosa crudita

Lo que hasta aquí hemos comentado se refiere a la educación musical del grueso de la población indígena, pero, para "...la preparación de los Maestros que enseñasen el canto con todas las reglas del arte era necesaria otra educación" (p. 98). Así fue indispensable la instrucción de los clérigos en el canto eclesiástico.

Las órdenes del Segundo Concilio habían pretendido la unificación de las prácticas ceremoniales de la Nueva España, afirmando que: "...ordenamos y mandamos, que todas las iglesias de estas nuestras sufragáneas canten en el coro, y hagan el oficio mayor y menor conforme a los misales nuevos y Breviarios de la iglesia de Sevilla, hasta tanto, que venga el Breviario y Misal, de que se hace mención en el Santo Concilio Tridentino" (p. 99).

La "producción de [este tipo de] música religiosa", se nos dice, no pudo haberse llevado en otro lado más que en las catedrales o las iglesias principales y por parte de los maestros de capilla. Saldívar elabora un listado cronológico de los maestros de capilla de la Catedral Metropolitana a partir de los libros del Cabildo Eclesiástico de la Catedral Metropolitana de México. Esta lista, y el somero análisis histórico de algunas de las obras, le permiten especular en torno a las influencias de otras escuelas de música religiosa de

⁸ - Dentro de los textos citados pertenecientes a la literatura musical llegada de Europa se mencionan los siguientes: el *Arte, música thórica y práctica*, del siglo XVIII vista en la obra de Montanos; varios ejemplares del *Arte del canto llano* con ediciones de 1670 y 1658 sin autor; de Lorente una *Teoría musical* impresa en 1672; de Cerone *Teoría musical*; y de Nasaire *Teoría musical* de 1683.

Europa. Así se citan a Juan Juárez (1538), Alonso del Álamo (1556), Hernando Franco (1575), (ver pp. 100-123).

Después, Saldívar menciona rápidamente a otros compositores de música religiosa que difundieron su música en las provincias del interior. Fray Luis de Cáncer escribió en zapoteco, Fray Salvador Hernández "admirable maestro de canto llano y de órgano" (p. 107) que dio instrucción musical en Michoacán, y Fray Diego de Basalenque, también en Michoacán, propagó sus conocimientos en curatos y conventos de los géneros en ese entonces llamados diatónico y cromático.

Joseph de Augusto y Loaisa fue el siguiente maestro de capilla sucediéndole Antonio Salazar en 1685 a 1715, que pudo, éste último, haber sido maestro de Manuel Sumaya. De Salazar se dice que "[la] producción de Salazar es la mayor que hemos encontrado en esa época, de la Escuela de Palestrina. Sus obras son misas, motetes, himnos, te deums, gran número de villancicos etc." (pp. 108-109).

Después siguió Manuel Sumaya como maestro de capilla. Nuestro autor dice que su producción musical no es superior a la de Salazar a pesar de que fue "...el primero que compuso una ópera en México, razón por la que se le conocía, habiéndose formado el concepto de considerarlo como el mayor representante de los músicos mexicanos de la colonia, apoyados tan sólo en las informaciones que daban las gacetas, pero sin haber ido a beber las fuentes para conocer su escuela" (p. 114).

Lo más significativo es señalar que la consulta del archivo musical de la Catedral de México le permite reconstruir la sucesión de maestros de capilla de la Catedral Metropolitana, hablar de sus composiciones, su origen y formación, etc. Así, Saldívar transcribe fielmente todo el índice que fue un inventario que se realizó en fecha no fijada. Así, por ejemplo, se dice del italiano Ignacio Jerusalem: "...lo citamos porque algunos

musicógrafos lo consideran una influencia decisiva sobre la música mexicana, aunque en nuestro concepto no tuvo esa preponderancia, que le han querido conceder" (p. 114).

Lo importante es que él ve a la trascripción fiel de este índice, y su texto mismo, como una fuente futura de investigación musical, como vemos a continuación:

Lo hemos copiado íntegro, no quitándole ni aquellas piezas que marca sin autor, porque proporciona algunos datos que para el acucioso investigador vienen a ser de valor, como son las tonalidades en el estudio de las influencias que el medio pudo ejercer sobre aquellas composiciones, o bien lo contrario, la que aquéllas pudieron obrar sobre la producción de cantos populares (pp. 115-116).

Saldívar enfatiza en la basta producción musical colonial mexicana que ha permanecido olvidada al igual que sus propios creadores. Recordemos aquí, que uno de los cometidos del autor es precisamente resarcir un hueco en la historia de la música en México, el periodo colonial. Así, argumenta que no "...ha faltado escéptico que dude que en nuestras iglesias y pueblos de la Colonia se conociera a los grandes maestros europeos; de nuestras investigaciones resulta que eran de uso corriente las composiciones de aquellos, alternando con compositores mexicanos" (p. 115). Además, nos dice que "...algunos de los nombres son completamente desconocidos, por lo que creemos que se trate de músicos mexicanos de otras iglesias de la Capital o de las capitales de Provincia, que como la mayoría de los músicos mexicanos han permanecido ignorados" (p. 123).

Si bien, plantea, que en el acervo metropolitano encontró otras obras europeas como "...muchas obras de los polifonistas españoles de los siglos XVI y XVII, Cabezón, Victoria, Guerrero, y los demás grandes polifonistas del siglo [lo cual habla de que] eran bien conocidos..." (p. 122), muchos musicógrafos desconocen los "...manuscritos de gran mérito de autores mexicanos del siglo XVI y XVII" (pp. 122-123). De tal manera, pues, la música religiosa colonial es presentada por Saldívar como un acervo desconocido y, al mismo

tiempo, como fuente de *orgullo nacional*. Así, por ejemplo, nos dice que la "...obra de Sumaya considerada como la principal se queda atrás frente a la de muchos de sus predecesores, de quienes tomó ejemplo y siguió su escuela" (Ibíd.).

La producción y la educación musical de "altura" no se limitaron al centro del virreinato, sino que se extendió al interior de la Nueva España en donde también hubo una producción importante. Con relación a la interpretación de los textos teóricos que se daba dentro de la educación musical se dice que los problemas musicales, teóricos y técnicos, eran llevados o se inclinaban más hacia la reflexión filosófica. Respecto a estas inclinaciones eruditas, Saldivar plantea que debieron entorpecer el desarrollo de la formación musical novohispana no solo en el ámbito de lo religioso, sino en las expresiones musicales profanas y no eruditas, ya que los "...problemas que estudiaban aquellos eruditos hicieron evolucionar muy lentamente la música, pues tratándose de armonía pretendieron algunos sujetarla a 'un círculo perfecto', considerando éste como un gran triunfo para quien lo resolviera" (p. 130).

Es decir, Saldivar habla de la complejidad pedagógica, digámoslo así, de toda esta literatura musical. No obstante, cita un texto europeo que según él reformó la educación musical eliminando las elucubraciones filosóficas y dando más claridad al estudioso, que tan pronto se editó en Europa y se tradujo al español, se consiguió en estos territorios: de *Eximeno Dell'origine e delle regole della musica colla istoria de suo progresso e decadenza e rinovezione*. Sin duda alguna, plantea, que la "claridad en la enseñanza" vino a beneficiar el desarrollo de las músicas en México (p. 132). Saldivar subraya que la formación musical colonial se dio por medio de distintos sectores o niveles sociales, lo cual nos habla, a su parecer, de la gran actividad musical durante la época. Además, plantea que otro hecho que puede reforzar la mención de la gran actividad musical colonial es que en la

educación musical que se impartía en la Catedral Metropolitana no se contrataron extranjeros en el siglo XVI, salvo un español.

iii.- La introducción de la música profana

Para Gabriel Saldivar durante la colonia la música profana "se desarrolló al parejo" (p. 154) de la religiosa. Durante los años primeros años de la Conquista "*Nuestros aborígenes es seguro que recibieron con curiosidad la música importada*" (p. 155, c.n.), en un principio la militar (p. 157) y después religiosa, como hemos visto. Además, aunada a la música profana popular el autor plantea que pronto se introdujeron músicas y danzas de carácter cortesano, "más refinadas" (pp. 158-159). Las diferentes influencias extranjeras de lo profano pronto parecen haberse aclimatado y generado "... múltiples formas de música mexicana caracterizada por la tendencia a combinar los ritmos ternario y binario de un modo sistemático y deliberado" (p. 160).

Así, por ejemplo, no habla de la dotación instrumental introducida de manera temprana: tambor, pífano, arpa, trompeta, flautas, chirimías, orlos, vihuelas de arco, cornetas, sacabuches, atabales, ravelés, guitarras, etc., etc. (pp. 180-197). Parece haber sido tanta la práctica de la música, plantea Saldivar, que pronto se comenzaron a fabricar los instrumentos aquí mismo, a tal grado que la administración colonial debió reglamentarse su producción.

Con relación a los espacios que en el siglo XVI fungieron como los centros de difusión musical nos habla del teatro incipiente y la música que "...acompañaba a las

comedias y autos sacramentales" (p. 163), al igual que las escuelas de danza y música que de manera temprana se instalaron en la colonia, por lo menos en la Ciudad de México.

Durante el siglo XVII la producción artística de la colonia estaba en estrecha relación con la de Europa, ya que para Saldivar no existía una lejanía, un aislamiento de las colonias americanas, sino un flujo constante de modas y gustos de géneros musicales. El siglo XVII, es para el autor el siglo por excelencia de la proliferación musical profana, es, además, el siglo de la consolidación de lo que será considerado como propiamente mexicano en tanto la "...música popular adquiere durante este siglo su consolidación definitiva, sobre todo en ciertas formas del son y de la canción [...] aparece por degeneración de la letra de ciertas composiciones, una variedad de son, que con el tiempo se denominaría jarabe" (p. 172).

También durante el siglo XVIII, según el autor, comienza a darse una consolidación de la música no religiosa pero académica, con el empleo de nuevos métodos de enseñanza musical y el desarrollo de nuevas técnicas composicionales (172-177).

Al igual que Rubén M. Campos, Saldivar plantea que el proceso de Independencia de la Nueva España generó una distensión social que repercutió en las prácticas musicales de la época. Así nos dice, a propósito de la introducción del Vals:

El relajamiento de las costumbres se hacía sentir en sus aspectos externos, lo que hasta entonces se había tratado de ocultar y en cierto modo se ocultaba, no obstante la inmoralidad privada, tanto de los elementos religiosos como de los seculares y autoridades civiles. El desenfreno de las pasiones era ostensible en todos los tonos y matices (p. 177)

Lo popular como fuente de lo nacional

"El propósito de formar una serie de capítulos sobre la música popular obedece al incremento tan grande que ha tomado el estudio de sus formas en todos los países durante los últimos

tiempos; responde a la necesidad creada por los altos representantes de la música mundialmente reconocidos, quienes generalmente han aprovechado las melodías populares anónimas, en muchas de sus composiciones; llegando a formarse escuelas alrededor de las tendencias del *aprovechamiento* de los elementos populares, con denominación de nacionalistas del país en que se desarrollan. Y como *durante todo este tercio de siglo se ha venido luchando por un nacionalismo musical mexicano*, este capítulo viene a ser una reminiscencia de los albores de los cantos vernáculos" (p. 201, c.n.).

Como se advierte, las palabras de Saldivar distan mucho de ser panfletarias, no sin dejar de ser un reflejo claro de su propia época. En las historias de la música en México aquí revisadas, es la única que propiamente habla del nacionalismo musical mexicano como un movimiento "consciente"⁹; un movimiento que a semejanza de los nacionalismos musicales europeos busca su especificidad sonora musical en las expresiones del "pueblo".

Otro hecho importante y digno de mención es que la historia de Saldivar es la primera historia que explícitamente elabora una radiografía, o más propiamente, una taxonomía de la música popular colonial en sus diferentes aspectos. Consideramos importante citar la taxonomía:

1.- música religiosa

- motetes populares
- danzas religiosas
- pastorelas
- coloquios religiosos
- alabados y alabanzas

⁹.- El desarrollo amplio del tema del nacionalismo musical mexicano "consciente" lo hacemos en el capítulo VI.

2.- música semireligiosa o semiprofana (danzas y coloquios que derivaron en profano).

3.- música profana

- cantos de cuna (arrullos)

- rondas de niños

- cantos de amor

 - una variedad del corrido

 - una variedad de la Valona

 - la canción

 - el son

 - el huapango

- cantos diversos

 - el corrido

 - novelcos y fabulosos

 - asuntos milagrosos y devotos

 - históricos generales y particulares

 - biografías de valientes, facinerosos y bandidos

 - descriptivos y varios

 - la canción y el son, descriptivos históricos y geográficos.

A partir de la clasificación de la música colonial el autor revisa el origen de cada uno de los enlistados sólo del *punto tres*, y realiza una interpretación musicológica de ellos. Con relación a los "cantos de niños" nos habla de 21 juegos todos de origen colonial y europeo. Argumenta que no recibieron "...influencia de los ritmos y las escalas aborígenes" (p. 206).

Con relación al "corrido" mexicano se dice que se ha "naturalizado" pero tiene como origen el pasado hispánico y de manera sintética nos dice:

... indiscutiblemente se deriva del romance; que en esta forma fue conocido durante el virreinato; que tomó su estructura en España, y circunscribiendo más, en las provincias influenciadas por los árabes; que tomando ciertos elementos de las canciones de los siglos XVI y XVII sufrió su última transformación en México, donde tomó carta de naturalización, hasta llegar a ser una producción particular y característica del pueblo mexicano (p. 239).

Por otro lado, se habla de la "valona" como una de las expresiones asociada a los ambientes festivos de combinación profana y religiosa. Para el "son" Saldívar nos dice que desde los siglos XV y XVI hay puntos de encuentro con el caso del "son" de su época, tales como la métrica de los versos, que sería octosilábica (p. 246). Además, analiza de manera comparativa los contenidos temáticos de los versos de los cancioneros de los siglos XVI y XVII, de la misma forma, con los sones de su época, encontrando una vinculación estrecha y significativa. Ubica al Cantar hispánico como el antecedente directo del "son" teniendo como variantes al "jarabe", la "jarana" y el "huapango" (p. 250). Algunos de sus aspectos temáticos son de amor, desamor o rebeldía. Saldívar nos dice:

En la segunda mitad del siglo XVIII se sigue usando el término copla, aplicado a la letra y se da como nombre definitivo el de *son* a las producciones musicales del pueblo; confundiendo después la denominación al hablarse de música, letra y baile, conservándose hasta nuestros días para designar la música popular que afecta determinados caracteres, particularmente de ritmo (p. 252)

Lo importante es señalar que Saldívar plantea que el "son", como todas las formas de música popular colonial, surge en las cercanías de lo religioso y lo profano. Es verdaderamente importante el empleo de las fuentes inquisitoriales en su interpretación histórica, más aun, el hecho de que publique documentos enteros que dan cuenta de los repertorios populares de la época, de los usos y funciones de la música, al igual que del

sistema de creencias y "buenas costumbres". Sin duda, para la época en que es escrita la historia, esto es un aporte novedoso y significativo. Los documentos, como el mismo Saldivar plantea, resumen "...la historia de una época de la música popular en México" (p. 255). A pesar de las prohibiciones inquisitoriales, la presencia de los "sones" fue cobrando tal trascendencia, que para el siglo XVIII, había ya una denominación con significaciones importantes: los *sonecitos del país* (p. 256).

Por otro lado, una constante en las tres historias de la música revisadas es que se ubica al occidente mexicano —Jalisco y Michoacán y al Bajío para el caso de la "canción" - como uno de los centros más importantes de producción de sones y jarabes; en síntesis, como los centros de producción más importantes de la "música vernácula nuestra" (p. 257). Valdría la pena preguntarse, adelantando aquí algunas de las ideas del capítulo cinco de este trabajo, lo siguiente: ¿Por qué justo la producción musical del "pueblo" de esa región, es reconocida como la "música nuestra"? Más aun, ¿quienes la reconocen como suya o pretenden reconocerse en ella?

A fines del siglo XVIII es el momento en que los sones y jarabes tomaron "...la forma y caracteres de la música vernácula nuestra" (p. 257), teniendo a los teatros populares ciudadanos, como la ciudad de México, como uno de los espacios de difusión y de afianzamiento del gusto popular por los sones y jarabes, de los *sonecitos de la tierra* (p. 258). Desde el siglo XVI en las fuentes inquisitoriales se habla de la presencia de los jarabes cuya letra y bailes fueron prohibidos por "atentar" contra el orden religioso y moral establecido (265-280), destacando la presencia de la población *negra* colonial. Con relación a la prohibición de jarabes y sones en los momentos precedentes al proceso de Independencia se dice que éstos fueron prohibidos:

...en momentos en que la agitación contra los españoles era bien marcada, no sólo entre los intelectuales, sino entre gente de mediana cultura, el pueblo mismo se daba cuenta de lo que pasaba y hacía obra sediciosa desobedeciendo lo que se le prohibía y reteniendo entre sus costumbres las que se les vedaban y aun haciendo costumbre mucho de lo que lícitamente no se le permitía (p. 279).

Con relación al "huapango", como una variante del "son", plantea que hunde sus raíces en bailes y formas musicales españolas, como el "jarabe" y el "son" mismo (pp. 290-291). El huapango comprendería música, canto y baile de la Costa del Golfo y la Huasteca (p. 290). Esta forma de "son", anota, "tampoco se libró de la influencia africana" (p. 293). Saldivar, al igual que con los "sones" y "jarabes", hace pequeñas descripciones musicales del tiempo, estrofas, estructuras, armonías y líneas melódicas, reflejando, a diferencia de las otras dos historias revisadas, una visión musicológica con relación a la interpretación y al análisis de las músicas en México.

Hacia la parte final del texto Saldivar habla de una de las formas musicales más definitorias de la música popular mexicana: "la canción". Esta es el resultado de varias influencias europeas que, como en el caso de otras formas musicales, se *aclimataron* de manera temprana, desde el siglo XVI según su interpretación, en la sociedad novohispana. Así es definida por él: "Diversas formas musicales procedentes de Europa, amalgamadas por el espíritu mexicano tomaron participación en el origen de la canción mexicana" (p. 299), y, en general, en el surgimiento de "la música nuestra" (Ibíd.).

Para Saldivar, al igual que otras formas musicales populares y profanas, como el "son" mismo, la canción surge de la derivación profana, amorosa y terrenal que los músicos cantantes desde el siglo XVI hicieron sobre los temas y cantos religiosos, como lo corroboran las actas inquisitoriales que cita textualmente el autor (p. 300-301) Además, un elemento importante de mencionar es que se ve en los temas de la canción un signo claro de

protesta cuando no de rebeldía hacia el orden social establecido durante el periodo colonial, como bien queda consignado en las líneas siguientes:

La música que pudiera resultar de esa tiranía tenía que expresar lo que no se podía decir y resultaba la queja dolorida, el grito de sufrimiento, la voz lánguida del débil, la *melancolía* del oprimido, la *tristeza de la raza vencida*; lo que no decían las palabras salía en entonaciones amargas de los pechos atravesados por las crueldades del despotismo de los poderosos; *las notas desgarradoras y lacerantes de la canción mexicana, esos sonidos que mueven el ánimo hacia una infinita piedad para algo desconocido*, son el resultado del vasallaje de otros tiempos son el clamor de los hombres que pedían justicia, que anhelaban libertad (p. 301).

Como se comenta, por un lado, el autor plantea que por medio de un mecanismo de *aclimatación* de las influencias extranjeras se generan "amalgamas" de las cuales surgen las músicas populares mexicanas. Por otro lado, además, surgen a partir de un desplazamiento continuo de las formas religiosas hacia otras profanas. Así, con base en sus fuentes inquisitoriales, plantea que durante los siglos que van del XVI al XVIII, "... la música profana iba invadiendo el campo de la religiosa y adquiriendo cierta preponderancia, extendiéndose hacia otras fiestas religiosas" (p. 304).

Las influencias musicales Europeas de la institución religiosa colonial pronto parecen haber sido imitadas por los compositores populares coloniales en la creación de sus obras "conforme a su temperamento" (p. 306); un "temperamento" fuertemente determinado por los temas "bucólicos" (Ibid.), del campo, y cómo podía ser de otra forma, pensamos, si precisamente era esta una de las características socioeconómicas de la época colonial y aun poscolonial. Es decir, la ruralidad.

Para Saldívar, el momento de consolidación del la "canción mexicana" se da hacia fines del siglo XVIII y gracias, principalmente a la influencia musical española, que "...al igual que en las diversas variedades de son la influencia sobre la canción fue definitiva" (pp. 308-309). Sin embargo, a pesar de las influencias precedentes y futuras, como la del

"vals", Gabriel Saldivar cierra el texto precisamente con el hecho de plantear la consolidación, aclimatación, de las formas musicales populares mexicanas.

iv.- música popular (lo mexicano)

El rompimiento con la concepción clásica de la formación de "lo mexicano" y las formas vernáculas como representación de lo nacional

"Quienes se han dedicado a escribir sobre música no han dado importancia, no sabemos por qué motivo, a la influencia que pudo ejercer la raza africana en la producción musical nuestra; somos los primeros en dedicar un capítulo a esta materia, basados en una documentación fehaciente, lo que creemos que traerá algunas opiniones encontradas, pero estamos convencidos de las huellas que ha dejado en nuestra música popular la invasión de aquella" (p. 219).

Para Gabriel Saldivar la época colonial es muy significativa para el surgimiento de las músicas que considera como mexicanas. De tal manera se plantea "...estudiar el origen de *nuestra música* y muy especialmente de las formas vernáculas..." (p. 154, c.n). ¿Cuáles, reflexionemos, son las formas que él considera como "vernáculas" y por qué son "muy especiales"? Para éste propósito, "...es preciso buscar sus relaciones con la música no sólo española, sino ir mucho más lejos a la arábiga y a la *africana*" (Ibíd., c.n.).

Primeramente aclararnos que no reconoce a la cultura española como una entidad "pura", alejada de cualquier influencia cultural. Por el contrario, considera que:

La cultura aportada por el conquistador no era una cultura pura, sino la resultante de otras anteriores muy poderosas, razón por la que podemos afirmar que tras el colonizador vino a colonizarnos otro pueblo de una cultura superior, que a su vez había sido fijada y desarrollada en ochocientos años de dominación en la península ibérica (p. 154).

La importancia de los árabes en la formación de la cultura española es para el autor de mucha consideración al grado de argumentar que "...el conquistador trajo aquello que no le era propio..." (Ibíd.).

Por otro lado, el rompimiento con la concepción digamos *clásica* de las formas musicales consideradas como mexicanas, vernáculas y representativas de lo nacional, como el "son" el "jarabe" y la "canción", se da a partir de considerar que la aportación cultural indígena fue mínima. Así, nos dice:

... el origen de la canción mexicana y de la música que denominamos mexicana, la valona, el son, etc., el factor indígena interviene en mínima parte, quizá esté restringido al ritmo en cierto género de composiciones. La población indígena que produce música en su mayoría fue absorbida por el mestizaje y su cultura fue cubierta por la importada, circunscribiéndose por lo general su producción musical a las danzas desde remotos tiempos en que les fueron prohibidos los cantares históricos (pp. 156-157)

Sin embargo, la aportación más significativa de Saldívar, es que se contrapone abiertamente a las elucubraciones hechas por Campos y por Galindo, con relación a los componentes definitorios de lo "mexicano". En tanto para los dos últimos las "formas vernáculas" o la "música mexicana", es el resultado de la combinación de las tradiciones ibérica y la indígena, para Saldívar es el resultado, principal y sustancialmente, de la interacción de manifestaciones entre la población negra colonial y la ibérica.

Sus fuentes de interpretación son exclusivamente documentos inquisitoriales, es decir, puras fuentes históricas escritas. A partir de ellas plantea que la práctica de la danza y de la música, por parte de los negros y mulatos, era una actividad regular y difundida en ciudades como la de México, Guadalajara, Oaxaca, Valladolid (Morelia), Puebla y Veracruz. A partir del análisis de los procesos inquisitoriales plantea que algunas prácticas cristianas

eran ridiculizadas con música y con baile, lo cual ocasionó su prohibición. Ahora bien, acotemos que las interpretaciones de Saldivar con relación a la determinación de lo *negro* se hacen sólo a partir del análisis de las fuentes escritas inquisitoriales, y no a partir del análisis e interpretación musicológica de sones y jarabes de su propia época.

El elemento completamente novedosos en la historiografía musical mexicana, como anotamos, es la consideración del factor sociocultural *negro*, en el proceso definitorio de lo considerado como mexicano. Esta postura, inaugurada en la historiografía musical por Saldivar, rompe con la tradición ideológica que considera a lo mexicano como el resultado de la hibridación de caracteres indígenas e hispánicos. Así nos dice que:

Las razas blancas y negras son las que han intervenido en el mestizaje, siendo bastante fácil reconocer los elementos de ésta última en la música mexicana, quizá más fácil que los de la indígena [...] el elemento negro llegó a tener gran preponderancia en número, no sobre los indígenas, pero sí sobre los blancos, desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVIII (p. 157).

La interpretación de Saldivar se opone de manera directa no sólo a los antecedentes de la historiografía musical mexicana, sino a la corriente general de pensamiento de lo mexicano de las décadas aquí contempladas. “Golpea” en los “núcleos” más duros de la construcción historiográfica sonora de lo nacional, en los sones y jarabes, que hasta antes de él había sido considerados como la quintaesencia en potencia de lo nacional con todas las implicaciones ideológicas que de aquí se desprenden. Por el contrario, plantea:

No se ha querido dar importancia a la música africana en nuestro medio, pero hay que reconocer que ha aportado un contingente más o menos amplio para la formación de nuestra música [...] en colecciones de jarabes y sones figuran algunas que en sus formas originarias fueron producidas con elementos de los negros, aunque posteriormente se han modificado sus ritmos, no habiéndose librado de su influencia el huapango.
[o lo que plantea con relación al siglo XVII] [...] llegada la segunda mitad [del siglo XVIII] entran los elementos africanos en un periodo febril en muchos aspectos, tomando parte de cello en los cantos populares dando su contribución para el robustecimiento del son (pp. 157 y 221, respectivamente).

De tal manera habla pues del “triple mestizaje” (Ibíd.) de ciertas regiones de México y no de un mestizaje con dos vertientes como plantean las otras dos historias de la música aquí retomadas. Cuáles son las regiones de “triple mestizaje” y cuál es la relación con la “música que denominamos mexicana” (p. 156). Así, la música profana y popular considerada como mexicana es el resultado de “...diversos mestizajes de música, con mayor preponderancia de algunos de los elementos que entran en su formación...” (p. 157).

Como se ve, el autor dista mucho de ser determinista, a diferencia de Galindo por ejemplo, y plantea, por el contrario, que la música popular “propriadamente nuestra” es el resultado de diversas influencias y “diversos mestizajes” (p. 157).

Al igual que Miguel Galindo, Saldivar argumenta que la música popular que puede considerarse como mexicana no surge en el siglo XVIII, sino de manera muy temprana, en el siglo XVI, como el resultado de un proceso de *aclimatación* de las distintas presencias extranjeras:

La formación de una música con alma nacional, con elementos propios de nuestro medio debió aparecer rápidamente; los antiguos cronistas nos dicen de la grande afición que hubo por la música desde los primeros años de la conquista, habiendo arraigado profundamente algunas de aquellas formas en el espíritu nacional, tales como el romance conservado con el nombre de corrido y la valona, aquél español, ésta holandesa, siendo diferentes ambas de aquellas que les dieron origen (p. 160).

La *aclimatación* de las influencias extranjeras va al parejo de lo que Saldivar reconoce como un temprano sentimiento de pertenencia de los pobladores coloniales. Desde el siglo XVIII “...ya claramente se descubre en los actos de los pobladores de América una noción de Patria y un sentimiento íntimo de la pertenencia de los productos naturales y espirituales de la tierra [...] Se pensaba distintamente y se sentía diversamente a Europa; la amalgama de dos razas rendía sus frutos en la manifestación espiritual del nuevo

pueblo" (p. 165). Las ideas hasta aquí expuestas encuentran su contrapeso en las ideas siguientes de Saldívar:

... influencias de muchos países de Europa, encajadas en los ritmos de la vida americana, constituyeron el origen de nuestra música [...] en el siglo XVII podemos afirmar que ya teníamos una música nacional; la aparición del son, la valona y el corrido en el siglo anterior había recibido la acción del medio ambiente americano y consolidaban su forma nacional (p. 166).

Es entendible que los discursos historiográficos que aquí contemplamos hablen de sentidos de pertenencia a una nación desde el siglo XX, justo en un contexto, como hemos analizado, en el que se trata de definir y afianzar la identidad nacional y la nacionalidad. Sin embargo, es pertinente que se hable de "sentidos de pertenencia" durante la colonia, pero no aplicable el concepto de Nación, no por lo menos en el siglo XVII.

No obstante Saldívar argumenta que el proceso de creación de lo nacional fue el resultado de un proceso más complejo, y no sólo como una manifestación mestiza *simple*:

La vena melódica nació al conjuro del choque de sensibilidades diversas; no se debió a la influencia de uno o tres músicos como han pretendido algunos escritores; el análisis de una composición folklórica no resiste a hacerla aparecer con elementos puramente italianos, o puramente españoles, o sólo de cualquier música de otro país, mientras que sí se pueden reconocer elementos de muchos de ellos, ya de ritmo, ya de tiempo, o de melodía y armonía, y aun de los esencialmente intrínseco de la música; unido todo por el alma melancólica del sufrido ancestro moro y del vilipendiado indio mexicano (p. 166)

v.- El momento del autor

De las historias de la música aquí revisadas quizá la interpretación del pasado precortesiano hecha por Saldívar, es la más objetiva. A diferencia de Rubén M. Campos y de Miguel Galindo, en este texto no se encuentran calificativos o juicios de valor con relación a lo prehispánico. Él, deja que sus fuentes hablen por sí mismas. Es, sin duda, la historia menos

apasionada. Sin embargo, aparecen pequeñas menciones en su discurso que nos hacen pensar que no escapó del todo a la tendencia intelectual predominante de la época. Menciones tales como el "alma mexicana" con relación a la actitud ante la muerte del pensamiento precortesiano, la cual es trasladada a su propio tiempo, como se refleja claramente en la siguiente cita: "...convencidos de que para morir habían nacido, concepto este último que se ha perpetuado en el alma mexicana, no importando cual sea la forma en que va a morir..." (pp. 41,42).

O como cuando habla de los pueblos indígenas del norte del país y de su época como culturalmente diferenciados respecto a una cultura, digamos, "dominante", lo cual refleja una influencia del pensamiento evolucionista decimonónico. Veamos:

... de los que hasta hace poco apenas y si algunos exploradores extranjeros y uno que otro mexicano se ha aventurado a estudiar, aunque en la actualidad ya se tiene un acervo de datos suficientemente extenso para dar a conocer con detalle sus métodos de vida, usos y costumbres, que casi no eran desconocidos, datos que algunas autoridades se han preocupado por reunir, los cuales comprenden todos los aspectos de sus cultura, primitiva y rudimentaria aun (Ibid.).

Sin embargo, es importante destacar que el autor no hace una reducción ni síntesis de la población indígena, por el contrario, la misma forma de estudiarlo, por pequeños apartados, dedicando toda la primera parte (pp. 3-83) subdividiéndola con un criterio regional (indígenas de la costa occidental, pp. 44-63 , californios, tarahumaras, yaquis, huicholes, tepehuanes, coras y tarascos; indígenas de la costa oriental, pp. 69-77, huasteca y mayas; e indígenas del sur, pp. 78-88, mixtecos y zapotecos) y por pueblo indígena de cada subregión, habla ya de una visión distinta que no reduce la pluralidad étnica al análisis de un solo grupo indígena, los mexicanos para después hacer extensivas las interpretaciones a todos los restantes. De tal manera que son muy pocas las ocasiones en que se expresa de

manera paternalista con relación a la población indígena, como cuando dice: "... danza cultivada por estos *nuestros indios*" (p. 12, c.n.).

Por otro lado, habrá que comentar que la historia de Saldívar es el primer texto de la historiografía musical mexicana que recurre de manera directa a fuentes documentales que le proporcionan el Archivo General de la Nación, las actas del Cabildo Eclesiástico de la Catedral de la ciudad de México, la Biblioteca Nacional, del Museo Nacional de Historia y los Archivos del Ayuntamiento de la ciudad de México, como los más importantes.

Desde nuestro punto de vista, el énfasis en el proceso de consolidación de la música popular considerada como mexicana, las "formas vernáculas" del sentir nacional, corresponde directamente, ciertamente no de manera sentimentalista, a los anhelos artísticos y políticos propios de la época. Es decir, Saldívar escribe su texto justo en un contexto en el que se construye la cultura nacional como ese espacio dentro del cual debía verse reflejada la realidad sociocultural de México; su peculiaridad histórica, artística y estética. La misma Elisa Osorio Bolio, su esposa, comentaría décadas después lo siguiente:

[Gabriel Saldívar] Advirtió el movimiento de renovación en el Conservatorio [se refiere al movimiento musical encabezado por Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Calendario Huizar y José Rolón, según reflexiones de ella misma], le gustaban las danzas indígenas de las Campobello, admiraba los murales de Diego Rivera, sintió el deseo de entender el momento en que vivía, conocer el origen de los cambios y ante ninguna respuesta que lo sacara de dudas se resolvió a investigar por sí mismo¹⁰.

Más claridad no se puede pedir. Saldívar se centra principalmente en el estudio del proceso de consolidación de la música popular mexicana como los "cimientos" a partir de los cuales se podría consolidar la propia música erudita nacional. Su discurso historiográfico es un esfuerzo por afianzar, no de manera sentimentalizada e ideologizada,

¹⁰ - En OSORIO, Bolio Elisa, "Gabriel Saldívar y Silva: investigador, musicólogo y musicógrafo" op. cit., p. 141.

insistimos, como Rubén M. Campos y Miguel Galindo, la dimensión ideológica de lo nacional en la música mexicana.

Conclusión

El motivo que Saldivar parece “desconocer”, que explica la no consideración del elemento afroestizo en la conformación de las músicas mexicanas populares, obedece a la orientación de la tendencia general de pensamiento de la época posrevolucionaria que *construye* la noción de lo mestizo como la confluencia armónica de lo indígena y lo español. La memoria histórica, los vestigios materiales como los sitios arqueológicos y aun los aspectos no materiales como las expresiones musicales de los indígenas, eran mucho más evidentes, más palpables y utilitarios, a diferencia de lo afroestizo, para la clase intelectual posrevolucionaria que *construye* y *difunde*, como decimos, la dimensión ideológica de lo nacional. En este sentido, la presencia de lo *negro* ni era tan visible ni representaba, en ningún sentido, practicidad en el proceso constructivo de la identidad y la nacionalidad.

Más allá de que el discurso historiográfico de Saldivar introduzca un factor novedoso en la reflexión histórica de la conformación de lo que la clase política e intelectual de las décadas aquí esbozadas considera nacional, lo significativo es que Saldivar apuntala la noción de la consolidación de las músicas “nacionales”, es decir, populares, entendiendo por éstas las expresiones del “pueblo” indiferenciado. Para la clase intelectual y “artística”, o sea, el no-pueblo, esta noción vendría a significar la piedra angular en la búsqueda, entendiéndose construcción y difusión, de una síntesis sonora musical capaz de generar una

singularidad identitaria en la dimensión de lo nacional y de lo internacional, como veremos en el siguiente capítulo.

"Los estudios sobre "lo mexicano" constituyen una expresión de la cultura política dominante. Esta cultura política hegemónica se encuentra ceñida por el conjunto de redes imaginarias de poder que definen las formas de subjetividad socialmente aceptadas, y que suelen ser consideradas como la expresión más elaborada de la cultura nacional" (Roger Bartra, La jaula de la melancolía, p. 16)

Capítulo VI

El Nacionalismo musical mexicano como parte de la cultura nacional

Ideas introductorias

Dentro de las políticas que nombramos aquí como *no-materiales* que promovió el estado posrevolucionario en su afán de construir la *identidad* y afianzar la *nacionalidad imaginaria*, se encuentra la que nosotros hemos denominado como el *mestizaje cultural*. Dentro de éste ubicamos la creación de una dimensión estética-simbólica como parte medular de la *cultura nacional*. A su vez, dentro de esta producción cultural, artística, reconocida como nacional y legítima, revisaremos en este capítulo lo que sucedió con el nacionalismo musical mexicano como parte sustancial de dicha producción cultural.

Qué importancia puede tener el análisis del desarrollo del nacionalismo musical mexicano dentro del proceso de creación y difusión de la *cultura nacional* que emerge como uno de los puntos sustanciales del proyecto revolucionario ¿Cuál pudo ser la trascendencia histórica de este movimiento dentro y fuera de México? Para ello, preguntémosnos primeramente ¿qué fueron los nacionalismos musicales europeos para poder entender el desarrollo del mexicano que se desprende, de manera directa o indirecta, de aquellos.

i.- Aspectos históricos: origen y evolución de los nacionalismos musicales europeos desde el punto de vista teórico

El origen de los nacionalismos musicales europeos se circunscribe dentro de los procesos históricos de la conformación nacional e identitaria de ciertos países de occidente. En esencia, es la búsqueda de un *lenguaje sonoro*¹ musical capaz de otorgar una singularidad específica e identitaria, como respuesta a la histórica hegemonía estilística y cultural de las tradiciones musicales de Italia y Alemania, fundamentalmente.

Para la creación de dichos lenguajes el elemento definitorio de la *especificidad* estaría marcado por las tradiciones musicales populares y folklóricas de los respectivos países. Ello no significa que en la tradición composicional erudita de los países hegemónicos y no hegemónicos, no haya existido el empleo recurrente de materiales populares y folklóricos en las composiciones. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, el empleo de elementos musicales pertenecientes al ámbito de lo popular, deja de ser una recurrencia anecdótica o individualista para transformarse en la búsqueda abierta de lenguajes sonoros específicos que contarían con el respaldo de una serie de planteamientos ideológicos y estéticos.

Dentro de los principales países europeos que inician la búsqueda y la construcción de su nacionalismo musical se pueden citar a España, Rusia, Checoslovaquia y Hungría². Para autores como Mayer-Serra, plantea el empleo de las músicas populares por parte de las tradiciones académicas, o “cultas”, como parte sustantiva de la búsqueda de un “estilo nacional”. Ello representaría un recurso simplemente regenerativo dentro de un proceso

¹ .- A partir de aquí entenderemos por *lenguaje sonoro* solo el aspecto musical.

² .- en MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana; desde la independencia hasta la actualidad...*, p. 101.

evolutivo de las manifestaciones musicales de occidente hacia un fin último, que era, el adquirir un "carácter universal"³. De tal manera el mismo autor nos dice que:

Sólo cuando un estilo nacional llega a tal cristalización de sus medios expresivos [es decir, después de retomar lo popular o folklórico como fuente de creación y de alejarse progresivamente de la misma fuente originaria por medio del empleo de "procedimientos técnicos"] se puede hablar que ha adquirido un carácter universal. Este fue, últimamente, el caso de tres estilos nacionales representados por los nombres de Verdi (Italia); Wagner – Schoenberg – Hindemith (Alemania) y Debussy – Milhaud (Francia). En todos los demás países del mundo entero la evolución estilística de la música no ha ido más allá de una elaboración más o menos estilizada de las esencias populares⁴.

A primera vista este planteamiento pareciera reducir el análisis de los nacionalismos a parámetros meramente musicales. Sin embargo, el mismo Mayer- Serra, especifica su apreciación, y de alguna manera sintetiza el análisis contextual mundial en que surgen los nacionalismos, de la siguiente manera:

Esta tendencia, basada en una plena conciencia doctrinal, tomó modernamente un auge poderoso durante la época del romanticismo, del cual formaba parte con toda una concepción ideológico-estética. El nuevo liberalismo burgués creó el dogma del nacionalismo político, el cual encendió entre las masas las pasiones patrióticas y despertó, entre los eruditos y artistas, el interés por los valores 'folklóricos' de su tierra patria⁵.

Del planteamiento ideológico del liberalismo político, al igual que de su traducción real y concreta en el surgimiento y desarrollo del capitalismo, como sistema de producción y forma de vida, se desprende la necesidad de generar un *nacionalismo cultural*; de crear, difundir y reproducir las *culturas nacionales* como elementos ideológicos imprescindibles en la demarcación y redefinición geopolítica de las naciones y de las potencias económicas

³ - Ibid., p. 96.

⁴ - Ibid., pp. 96-97.

⁵ - Ibid.

mundiales. Para el caso mexicano, como veremos, esto se reflejará de manera muy palpable.

Las ideas anteriores de Mayer-Serra nos llevan a cuestionarnos lo siguiente: ¿a partir de qué se construyen las "pasiones patrióticas"?, o, dicho en otras palabras, ¿a partir de qué elementos, y de qué manera, se construyen o construyeron las nacionalidades y las identidades nacionales y qué papel jugó tanto la música "erudita" como la "popular" dentro de estos procesos? Béla Bártok manifiesta abiertamente en 1937 que no "...hay dudas de que el primer estímulo hacia el *estudio* de los cantos populares y, en general, de toda arte popular, coincide con el despertar del sentimiento de nacionalidad"⁶. Subrayamos aquí *estudio* ya que en siglo XX, en contraste con el siglo XIX, el estudio de las manifestaciones musicales populares y folklóricas, en tanto aportadoras de uno de los elementos sustanciales de los nacionalismos musicales, marca una diferencia ideológica y metodológica importante con relación al siglo precedente.

La sistematización de los estudios de los materiales folklóricos obedece a lo que Bártok reconoce como el caso "idóneo" de empleo de lo folklórico por un compositor académico, y que corresponde al manejo y la comprensión de un lenguaje sonoro inspirado en lo popular, tal como en el aprendizaje de una lengua. Es decir, para Bártok el empleo de las músicas populares se podía dar de tres maneras o "casos", tanto de la mencionada anteriormente como de las dos siguientes: a) según él mismo por medio de forma muy empleada treinta o cuarenta años atrás de 1931, y que consistiría en usar "...la melodía campesina sin introducirle modificación alguna o bien con una leve variación, limitándose

⁶ .- Cursivas nuestras, en BARTOK, Bela, *Escritos sobre música popular...*, p. 76. De aquí en adelante se abreviará c.n. para indicar que las cursivas de las citas textuales son nuestras.

a agregar un acompañamiento..." o una armonización?; y, b) sería "...cuando el compositor se vale de ella [de las músicas populares o folklóricas] ya no textualmente, sino inventando por sí mismo la imitación de una melodía popular"⁸.

Por su parte, Otto Mayer-Serra, a diferencia de Bártok, no habla de los "casos" o las maneras en que se puede emplear el material folklórico-popular, sino de las "fases" que los nacionalismos han seguido y debían seguir. Es decir que, por medio de una interpretación histórico temporal, el empleo de los elementos populares, en ésta u otra época, implicaba ya, de alguna manera, la búsqueda de un estilo nacional, implicaba, en una palabra, una "actitud" nacionalista. Así, la primera de ellas estaría caracterizada por:

... el predominio absoluto y representativo de un estilo musical ajeno, como lo fue el italianismo operístico en España y México hasta muy entrado el siglo XIX. Los compositores escribían entonces en un idioma musical extranjero, sin que jamás lograran igualar sus modelos a consecuencia de las condiciones precarias de formación artística, ambiente, social [...] Al mismo tiempo que en los países invadidos musicalmente, se hallaban estas supervivencias 'folklóricas', se cimientan en los países de alta tradición musical los fundamentos del romanticismo⁹.

Nótese en esta cita cierta contradicción puesto que podría cuestionarse a partir de qué esta es la primera "fase" de los nacionalismos si el empleo de las "supervivencias folklóricas" de cualquier forma estaba determinado para Mayer-Serra por los "estilos extranjeros". En la segunda, "...el elemento popular se apodera de la melodía y del ritmo a los cuales infunde una característica nota [neta] nacional, dejando intacto, no obstante, en

⁷ - Ibid., p. 91. El artículo es escrito en 1931, lo cual significa que cuando dice que treinta o cuarenta años atrás se refiere a fines del siglo XIX y principios del XX.

⁸ - Ibid., p. 94. Se cita como ejemplo la estructura del material temático del periodo conocido como *ruso* de Igor Stravinsky: "...es notable que Stravinsky, en su periodo 'ruso' y a partir de la *Consagración de la primavera*, casi nunca se haya servido de melodías de formas cerradas, articuladas en 3, 4 o más incisos. En cambio a trabajado con motivos de 2 o 3 compases, repitiéndolos continuamente de modo 'ostinato'. Tales motivos primitivos, breves y repetidos de continuo, son muy característicos de una cierta parte de la música rusa", p. 95.

⁹ - en MAYER-SERRA, Otto, op. cit., p. 99.

principio, el ropaje armónico-formal que sigue siendo determinado por las normas cosmopolitas¹⁰. En la tercera:

... los elementos rítmico-melódicos populares empiezan a adquirir una mayor autonomía, penetran la escritura armónica, transforman los esquemas tradicionales de las formas e inician un nuevo ideal sonoro. Esta etapa significa el paso de la mera asimilación de materiales 'folklóricos' a la creación de un lenguaje musical netamente nacional...¹¹.

Y la última "fase" que plantea Mayer-Serra se caracteriza por lo siguiente:

... constituye la liquidación radical de los modelos extraños [...] Esta última evolución de los nacionalismos musicales, que sólo empieza a perfilarse desde hace una veintena de años, significa al mismo tiempo una vigorosa renovación del lenguaje musical frente a los síntomas de disolución y decadencia en las últimas ramificaciones del romanticismo [...] los nacionalismos llegan nuevamente a toda una serie de coincidencias sorprendentes con la música de los países de alta tradición: sólo hace falta comparar entre sí ciertos pasajes del Concierto de Falla, de La historia de un soldado, de Stravinsky, y de los Cuartetos de cuerda, de Béla Bartók, con la escritura de Schoenberg o de Hindemith para comprender que en nuestro siglo se está preparando una *nueva universalización del estilo musical* [...] los nacionalismos pierden las características tangibles de la materia bruta 'folklórica' a medida que se cristalizan sus procedimientos técnicos, hasta que se convierten finalmente en música universal, de valor puramente humano¹².

Como se puede advertir, Otto se reduce a observar las soluciones técnicas que los nacionalismos le dieron a la "substancia folklórica"¹³ en su afán universalizador, dejando de lado los aspectos sociohistóricos y políticos que sin duda les dieron razón de ser.

¹⁰ - *Ibid.*

¹¹ - *Ibid.*, pp. 99-100.

¹² - *Ibid.*, p. 100, c.n.

¹³ - *Ibid.*, p. 102.

ii.- El nacionalismo musical mexicano, sus orígenes y su fin

Para la mayoría de los autores que han escrito sobre el nacionalismo musical mexicano los orígenes de éste se encuentran en las primeras composiciones hechas por músicos "cultos" e imitando a las músicas populares en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Esencialmente, al principio, la línea general consistió en una "...presentación seriada de los temas vernáculos..."¹⁴. Al igual que en occidente, el fundamento ideológico sería la búsqueda de la mexicanidad musical, síntesis sonora que supuestamente debía reflejar los anhelos y las aspiraciones culturales y "estéticas" de todo el conglomerado sociocultural del país.

Primer momento

La primera generación de músicos que pueden ser considerados como el antecedente del nacionalismo musical son denominados por Yolanda Moreno Rivas como "mexicanistas". Para ésta autora el creador nacionalista decimonónico, "culto" y erudito, a pesar de que "...intentaba ser un artista universal y moderno [...] era presa de una mentalidad localista e ingenua"¹⁵.

El recurso técnico del "primer mexicanismo" fue el empleo textual del material musical folklórico¹⁶ en el "arreglo" de los "soncitos populares mexicanos"¹⁷, ejecutados en los intermedios de las representaciones teatrales de las ciudades. Sin embargo, el empleo de los "soncitos populares" en estos espacios citadinos no era propiamente el resultado de

¹⁴ - en MORENO, Rivas Yolanda, *Rostros del nacionalismo*, op. cit., p. 84.

¹⁵ - *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ - *Ibid.*, p. 77.

¹⁷ - en MORENO, Rivas, p. 79, op. cit., y MAYER-SERRA, Otto op cit., pp. 99-101.

una voluntad política y estética, una “*voluntad* de ser”¹⁸, “conciente”, que pretendiera acusadamente crear un lenguaje sonoro nacional. Acertadamente Mayer-Serra hace la siguiente puntualización:

La presencia de determinados tipos de ‘folklore’ nacional en el teatro no quiere decir que haya existido, por este motivo, una doctrina nacionalista; más bien corresponde a aquel patriotismo, concretado en mayor o menor grado, que caracteriza la mentalidad romántico-burguesa y constituye una forma preliminar del futuro nacionalismo *consciente*¹⁹.

Este patriotismo mexicano en formación distaba mucho de ser un programa organizado y coherente encaminado a contribuir con la creación y difusión de la *identidad nacional* mexicana. Para ello, se tendría que esperar al inicio del proyecto revolucionario que emerge después del periodo armado de 1910. En aquellos momentos, no podía ser de otra manera, “¿Cómo traducir esa nueva realidad política [la vida independiente], sentimental y melódica que buscaba también una expresión sonora? ¿Cómo reunir la pluralidad étnica que caracterizaba al país y sus prácticas musicales opuestas y distantes?” cuestionaria Yolanda Moreno²⁰.

Para Mayer-Serra, la “estilización” del material folklórico en el XIX se dio por medio de tres corrientes generales. Esto representa, sin embargo, corrientes de música nacionalista, más no nacionalismo musical en tanto, como se anotó, no fue el resultado de una voluntad consciente²¹. La primera “...comprende los arreglos para piano de danzas y canciones populares [‘aires nacionales’ o ‘soncitos populares’] y se inicia durante las

¹⁸ - en BAL, y Gay Jesús, “El nacionalismo y la música mexicana de hoy”..., p. 110.

¹⁹ - en MAYER-SERRA, *Ibid.*, p. 109, c.n.

²⁰ - *Ibid.*, p. 77.

²¹ - A este respecto Moreno Rivas nos dice que “Lo interesante de este costumbrismo, sonoro y enumerativo en su forma porfirista, es que todavía se asumía a sí mismo como un exotismo”, p. 79 *Ibid.* A pesar de que el comentario es para los compositores “cultos” del Porfiriato bien puede valer para los que le anteceden a tal periodo. El hecho de no ser propiamente un *nacionalismo musical consciente*, como lo señala Mayer-Serra y con las características políticas que cobraría después, la hace ser música nacionalista y no como el movimiento que busque la creación de un lenguaje sonoro.

primeras décadas de la Independencia²² y, además, es emprendida, según Mayer Serra, por Julio Ituarte; una segunda corriente "folklorista" estaría constituida por la producción de danzas y contradanzas como las compuestas por Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy²³; la tercera corriente de música nacionalista sería la ópera como las de Cenobio Paniagua, José Austri, Aniceto Ortega, Melesio Morales en un primer momento; Gustavo E. Campa y Ricardo Castro, continuarían después con "...este ensayo de ópera nacional..."²⁴.

En los momentos precedentes al estallido de la revolución mexicana los compositores académicos, según Moreno Rivas, se plantearon nuevos problemas en la composición musical, problemas que estuvieron en estrecha vinculación con los orígenes del nacionalismo musical que emanaría como uno de los aspectos culturales importantes de la creación y difusión de la *cultura nacional* que planteó el Proyecto Revolucionario después de "terminado" el periodo armado. El asunto era el siguiente:

¿Qué hacer con los temas vernáculos? ¿Cómo presentarlos? ¿De qué manera revestirlos y alejarse de su cruda sucesión en cadena? ¿Cómo avanzar hacia una evolución y crecimiento formales? Surgieron entonces, ya en pleno siglo XX, rapsodias, fantasías, baladas y hasta barcarolas escritas en un lenguaje romántico todavía cercano a las más famosas obras del romanticismo europeo del siglo pasado [XIX]²⁵.

Si bien estas búsquedas se dan antes del inicio del periodo armado de la revolución de 1910, y durante él, el primer paso importante se realizará en la siguiente generación encabezada, según la bibliografía en su generalidad, por Manuel M. Ponce quien en 1919

²² - en MAYER-SERRA, op. cit., pp. 101 y 103.

²³ - Ibid., 129-136.

²⁴ - Ibid., 146.

²⁵ - en MORENO, Rivas, op. cit., p. 88.

planteaba que "...ante la necesidad de *salvar* del olvido a *nuestros* cantos populares [...] no vacilamos en emprender la ardua empresa"²⁶.

La generación de Manuel M. Ponce

Los trabajos de Ponce, José Rolón, Calendario Huizar estuvieron encaminados a crear un "...arte [nacional] superior y trascendente que [...] debía seguir las huellas del romanticismo europeo..."²⁷, "...un arte contemporáneo, y, al mismo tiempo, hondamente nacional"²⁸. La diferencia de estos autores -de Ponce esencialmente en palabras de Mayer-Serra- con relación a sus predecesores, es que éste:

... recogió la mayoría de los tipos representativos del 'folklore' mestizo e impuso el criterio de la selección y clasificación con el fin de 'descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la musa popular'. Mediante esta doble tarea de investigador y armonizador, 'inyectó' en la música de su patria un caudal enorme de nuevos elementos musicales que iban a permitir estilizaciones cultas con recursos armónicos y rítmicos inagotables²⁹.

Dicha "exploración sistemática"³⁰ es, a su vez, negada por Yolanda Moreno de la manera siguiente:

Las reflexiones de Ponce acerca de la música tradicional nunca tendieron hacia una sistematización. Sus conferencias y sus escritos no tuvieron una intención totalizadora y jamás pretendieron presentar o imponer una teoría definitiva sobre la música nacional. Aunque en el transcurso de su vida impartió varias cátedras de 'folklore' (1934-1939), Ponce no intentó someter el material sonoro autóctono a la disciplina enciclopédica de una organización por temas, series o regiones, ni a un

²⁶ - en PONCE, Manuel M., "el folklore musical mexicano"..., pp. 5-6, c.n.

²⁷ - Ibid., p. 104.

²⁸ - en MAYER-SERRA, op. cit., p. 147.

²⁹ - Ibid., pp. 147-148.

³⁰ - Ibid.

análisis de su conformación melódica o rítmica como la que emprendió Béla Bartók con las músicas húngaras y rumanas³¹.

El mismo Manuel M. Ponce reconocería en 1919 que "...ha faltado un coleccionador, un folclorista inteligente y metódico que, recorriendo las diversas regiones del país, hubiese recogido lo más interesante y noble del acervo musical de nuestro pueblo"³². A pesar del reconocimiento de las limitaciones y deficiencias metodológicas en el empleo del material folklórico, Ponce y su generación representan la génesis del nacionalismo musical "consciente" en México. Para corroborar hasta que punto este nacionalismo es "consciente" recurramos a dos cuestionamientos que el mismo Ponce formula, a saber: "¿Existe en nuestros cantos la *materia prima*, el elemento indispensable para constituir una música verdaderamente nacional? ¿Estos elementos podrán infundir un carácter inconfundible a nuestra música?"³³. Desde la posición en que reflexiona Ponce las respuestas no pueden ser más que afirmativas en tanto se reconoce en las expresiones folklóricas y populares la "materia prima" indispensable, con "color local", capaz de constituir la música con categoría de "arte" denominada nacional³⁴.

Para Mayer-Serra, tanto Ponce como los otros dos compositores sus contemporáneos, al igual que Chávez y Silvestre Revueltas que forman parte de la generación siguiente, son los iniciadores de lo que denomina "...el sinfonismo 'folklórico' mexicano..."³⁵. Así, de

³¹ - en MORENO, Rivas, op. cit., p. 100. Con relación a Bartók como una figura influyente en el pensamiento teórico y metodológico en el desarrollo de los estudios folklóricos en varias partes del mundo, sin ser México la excepción - es destacable el hecho de que Béla escribió varios artículos para la revista *Nuestra música* que se editaría en México, entre otros, por Carlos Chávez de 1941 a 1956 - plantemos lo siguiente. Hay que acotar que Bartók planteó el estudio descriptivo, analítico y comparativo de las músicas populares y folklóricas de las culturas musicales *vecinas*. De tal forma plantea e introduce en el estudio del folklore elementos de rigurosidad y denomina a este trabajo como el "folklore musical histórico". P. 47, en BARTÓK, Béla, *Escritos sobre música popular...* op. cit.

³² - en PONCE, Manuel M., op. cit., p. 7.

³³ - Ibid. Con cursivas en la fuente original.

³⁴ - Ver Ibid. P. 9.

³⁵ - en MAYER-SERRA, op. cit., p. 153.

Calendario Huizar se dice que empleó una "...escritura folklorizante [...] un romanticismo expresivo..." al igual que José Rolón¹⁶.

Chávez y la generación imprescindible

Para algunos autores como Mayer-Serra que hemos venido retomando insistentemente aquí, el nacionalismo musical mexicano se encontraba con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, y la generación de músicos que de ellos se desprenden, en una de las fases "evolutivas" hacia la universalización del estilo musical mexicano. Tal fase se caracterizó por ser musicalmente "experimental" y abiertamente revolucionaria en contra del conservadurismo estético del romanticismo mexicano. Estas actitudes y las nuevas tendencias compositivas, como veremos más adelante, le merecen a las propuestas sonoras de Chávez calificativos tales como el de "exotismo indigenista"¹⁷. Las modificaciones musicales realizadas en poco tiempo por la vocación anticonvencional que caracteriza a Chávez y a esta generación, tuvo implicaciones significativas. Las siguientes líneas de Yolanda Moreno nos resultan bastante ilustrativas:

La aparición de una nueva generación de músicos mexicanistas que reclamaba para sí el doble mérito de lo nacional y lo moderno colocaba a la música de Ponce en la marginalidad y el atraso.

El indigenismo propugnado por la generación de Carlos Chávez implicaba una nueva mexicanización del material sonoro que pretendía retraerse a raíces más antiguas y, a pesar de su aparente anticuropeísmo, se inclinaba claramente hacia una modernización emparentada con la vanguardia stravinskiana...

La música de Carlos Chávez y sus seguidores se colocaba en el extremo opuesto de la obra de Ponce no sólo por diferencias estilísticas y técnicas sino por una posición teórica e ideológica divergente frente a la idea de un arte nacional y del lugar que debieran ocupar los elementos populares dentro de la música culta¹⁸.

¹⁶.- Ibid., pp. 153 y 158.

¹⁷.- Ibid., p. 164. Ver además pp. 162-163.

¹⁸.- en MORENO RIVAS, op. cit., p. 115.

Si bien es cierto que los trabajos composicionales de Ponce y sus contemporáneos se inician antes y durante el periodo armado de la Revolución Mexicana y representan una contribución significativa dentro de las expresiones musicales nacionalistas, podemos decir que las instituciones que emergen de la misma, apoyaron y promovieron notable y fundamentalmente el trabajo de la generación siguiente para la creación de un lenguaje sonoro nacional, en una expresión, del *nacionalismo musical*. La cabeza principal de esta generación es precisamente Carlos Chávez secundado por Silvestre Revueltas. Sin embargo, el pensamiento historiográfico de Otto Mayer-Serra es contundente y reafirma en 1941 que el nacionalismo musical mexicano se encontraba, como se ha dicho ya, en la fase "experimental", sin alcanzar la fase cuarta y definitiva de la "universalización":

... la música actual mexicana- tanto en las obras 'indigenistas' de Carlos Chávez como en Revueltas - se encuentra aún en una fase (nuestra llamada fase tercera) que no va más allá de la exposición de la substancia melódica, rítmica e instrumental, bebida en las fuentes de la inspiración 'folklórica' y expresada en los términos de un lenguaje musical moderno. Aún le falta encontrar un principio constructivo propio, tal como lo ha desarrollado, para su respectivo nacionalismo, los últimos compositores españoles y húngaros de la llamada cuarta fase³⁹.

A la "cuarta fase", recordemos, se llega cuando "...los nacionalismos pierden las características tangibles de la materia bruta 'folklórica' a medida que se cristalizan sus procesos técnicos, hasta que se convierten finalmente en música universal..."⁴⁰. El procedimiento, claro, no está explicitado, limitándose, por lo menos, a citar autores pertenecientes a la susodicha "cuarta fase" como a Falla y Rodolfo Halffter para España, Ígor Stravinski para Rusia y Béla Bártok para Hungría⁴¹.

³⁹ - en MAYER-SERRA, op. cit., p. 172.

⁴⁰ - Ibid., p. 100.

⁴¹ - Ibid., p. 101. Nótese la divergencia de opiniones entre Yolanda Moreno y Mayer-Serra con relación a la influencia y ejemplo, respectivamente, de Stravinsky.

iii.- Universalidad por medio de la singularidad y contra el conservadurismo romántico: función externa e interna

La idea de la universalidad la hemos venido observando a lo largo del desarrollo de este trabajo⁴². Ahora veamos como ha sido planteada por los autores y compositores mexicanos de la época considerados como nacionalistas.

En 1930 José Rolón, perteneciente a la generación de Manuel M. Ponce, pugnaba por la búsqueda de lo más adecuado en la *estilización* de los materiales folklóricos, es decir, en torno al empleo de los recursos técnicos adecuados para crear un estilo nacional que a la vez fuera universal. Así decía que ningún "...esfuerzo de los músicos mexicanos sería más loable en los actuales momentos, que aquel que tendiese a unificar un estilo en nuestra música; un estilo propio, fiel reflejo del alma nacional y encaminado hacia una artística y definitiva realización"⁴³. Y continua argumentando lo siguiente: "...para crear la verdadera música mexicana, es decir, la música que llegue a ser tomada en consideración en los centros mundiales de cultura, es ante todo indispensable que nuestros músicos evolucionen, que se emancipen del círculo de hierro en que voluntariamente se han encerrado, que sean libres..."⁴⁴.

El pensamiento de Rolón expresa por un lado la motivación por crear una música nacional en la cual encontrarán el respaldo expresivo cierto sector de la sociedad mexicana, al mismo tiempo que la preocupación por que esa música fuera tomada en cuenta en los "centros mundiales de cultura". Está por demás preguntarse que espacios y latitudes pudo ubicar como los "centros mundiales de cultura".

Por su cuenta Pedro Michaca planteaba en 1937 que:

⁴².- Capítulos II, IV y V.

⁴³.- en ROLÓN, José, "La música autóctona mexicana y la técnica moderna"..., p. 16.

⁴⁴.- *Ibid.*, p. 19.

... la labor de nacionalismo musical es una obra de colaboración: ni el indio que canta su melodía espontánea, sincera y natural, ni el compositor técnico que escribe una sonata o una sinfonía, pueden considerarse, aisladamente, como artífices del arte nacional, el primero hace arte popular, sin importarle otra cosa que el expresar su emoción; el segundo hace arte de gabinete, quizá menos sincero, pero más universal⁴⁵.

También, con relación a las palabras de Michaca, no parece dificultoso dilucidar cuál es el elemento que considera determinante para que la expresión "artística" sea universal. Es decir, el agregado que universalizaría la expresión nacional sería precisamente las formas culturales de occidente y no las formas locales, por más "emotivas" que resultasen. De alguna manera, y desde éste punto de vista, en la "colaboración" entre la música popular o folklórica y la "expresividad" del compositor técnico, "culto", se entrelazan los dos aspectos considerados para la universalización de la expresión sonora nacional: la función interna que simbólicamente cohesiona a la heterogeneidad cultural y social; y, la externa, que legitima a la nación mexicana.

Por su cuenta, en 1930, Carlos Chávez escribía, en contraste con Rolón, que el "arte popular" era arte por sí solo, más allá de la incursión de los músicos académicos que pretendían "arreglarlo". Las siguientes líneas arrojan ideas importantes:

Se declara y se practica que hay que basar la música nacional sobre la música popular. Entonces ¿qué el arte popular no es ya arte y no es ya nacional? Si los compositores cultos toman y usan la música popular para darle arte y nacionalidad de que carece ¿no debemos pensar mejor que son ellos quienes toman lo que les está faltando? ¿Qué, tanto arreglo de música popular, indica que la misma estaba desarreglada?

Si el compositor busca una forma 'apropiada' para armonizar la música popular de su país, es porque su ingenuidad o su pedantería le impiden ver que no se puede mejorar un arte completo ya, que ha nacido y vive en circunstancias y responde a necesidades que él desconoce. El arte popular no es un fenómeno propio del compositor culto⁴⁶.

⁴⁵ - en MICHACA, Pedro, "El problema del nacionalismo musical, II: el canto del pueblo"..., p. 12.

⁴⁶ - en CHÁVEZ, Carlos, en "Nacionalismo musical III: paralelo entre el arte popular y el no-popular"..., pp. 7-8.

Sin embargo, en el mismo documento del que proceden las líneas anteriores, Chávez admite que la manera adecuada de crear un nacionalismo, consiste en el estudio y la "saturación" que el compositor debe realizar de los elementos de la vida de los que portan la manifestación musicopopular. Por lo tanto, el "arte popular" debía considerarse legítimo y como fuente de tradición. El "arte popular", plantea, "...dá a cada país el fundamento de su expresión nacionalista, tomado como ejemplo de obra de arte legítima y como fuente de tradición"⁴⁷. Y continúa: "Si en México tomamos el arte popular como tradición, podremos encontrar un fundamento legítimo a nuestra expresión musical nacionalista"⁴⁸.

Más tarde, en 1949, Jesús Bal y Gay escribiría algunas ideas que hasta cierto punto pueden vincularse con el pensamiento de Otto Mayer-Serra con relación a las fases de evolución de los nacionalismos. Bal planteó que los músicos como Manuel M. Ponce, José Rolón, Silvestre Revueltas, Calendario Huizar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo y José Pablo Moncayo "...se hallaron frente a la doble tarea de dotar a México de una *música de altura* y de que ésta fuese algo en que palpitate y se exteriorizase lo radicalmente nacional"⁴⁹. Siguiendo los procedimientos de los nacionalismos musicales europeos, el mexicano, para Bal tuvo las siguientes características:

Parece inevitable que la etapa primera de todo nacionalismo musical haya de estar caracterizada más o menos – más bien *más* que *menos* – por el pintoresquismo. Ello no tiene nada de extraño, pues no es cosa de un momento [...] el *extraer la esencia de la música popular* para incorporarla como *fenómeno vital a la música culta*. En esta primera etapa se incorpora lo que se puede, y lo que se puede es lo que está más a mano, y lo que está más a mano es lo superficial, lo meramente pintoresco. Más tarde vendrá el ahondar en el tesoro popular, el descubrir qué es en él lo verdaderamente característico, lo verdaderamente fijo, auténtico y fecundo. Y aun quedará, por último, aquella etapa en que esas esencias, ya bien destiladas, se integren en la obra del *aliento universal*. Lograr esto último es – o debe ser – la

⁴⁷ - Ibid., p. 8.

⁴⁸ - Ibid., p. 11.

⁴⁹ - en BAL, y Gay Jesús, op. cit., p. 107.

meta de todo nacionalismo que aspire a algo más que producir música para turistas⁵⁰.

La extracción de la "esencia", paradójicamente, presupone para Jesús Bal dotar de vida a lo que por consecuencia parecía considerar como en estado inerte. Esta apreciación se contraponen abiertamente con lo expresado por Carlos Chávez en 1930, con relación a la legitimidad *per se* del "arte popular". De tal suerte que la "esencia de la música popular" cobra vida en función de su utilitariedad, de su practicidad dentro de la pretensión consciente por crear el lenguaje sonoro nacional que irremediamente debía incursionarse al "aliento universal".

Por otro lado, es importante anotar que dentro de las distintas etapas que la historiografía del nacionalismo musical mexicano reconoce en el desarrollo de éste, con sus divergencias, más de forma que de fondo, uno de los elementos constantes es la tendencia "romanticista" de las generaciones de los compositores del siglo XIX y el conservadurismo que los compositores de las primeras décadas del siglo XX manifestaron con relación a las nuevas búsquedas composicionales, en este caso, de la búsqueda de lenguajes sonoros nacionales pero "modernos", "conscientes". Es curioso encontrar fuertes críticas hechas a dicho conservadurismo tachándolo de *europelizante*, sin considerar que la búsqueda misma de los lenguajes nacionales dentro de la corriente estética e ideológica de los nacionalismos obedecía de antemano a una actitud *europelizante*⁵¹, a una pretensión, también ideológica, que no despegó la vista de occidente. Así, por ejemplo, Yolanda Moreno nos dice al respecto lo siguiente:

El movimiento nacionalista significó para muchos críticos la incorporación definitiva de la música nacional a la corriente de la Historia Universal. Bajo otro

⁵⁰ - *Ibid.*, p. 108.

⁵¹ - Ver MAYER-SERRA, Otto, *op. cit.*, p. 95.

imperativo ético y estético, el nacionalismo sonoro fue un producto del 'talento emancipado' de los compositores mexicanos. El mexicanismo de Carlos Chávez era una garantía de originalidad, una salvaguarda contra la inclinación europeizante que había definido para algunos la producción decimonónica⁵².

En tanto la búsqueda de la estética nacional de antemano forma parte de la pretensión de incursionar en la historia de Europa, en la "Historia Universal", la manera en como se llevaría a cabo, para autores como Mayer-Serra, sería por medio de la "...asimilación paulatina de los estilos universales a los nacionales...", movimiento que correspondía a "...un proceso evolutivo histórico, al cual ningún estilo nacional se puede sustraer"⁵³.

Por lo tanto, el nacionalismo mexicano, como vemos, no intentó salir de la tradición musical de occidente, sino incorporarse a su Historia y a su desarrollo con una singularidad, una especificidad propia. Sin embargo, este hecho no fue asumido así por la élite que enarbó el movimiento compositivo en México. A este respecto las palabras de Yolanda Moreno, resultan una visión sintética: "Paradójicamente, aun en los momentos del mexicanismo más provocador y recalitrante, y a pesar del rechazo abierto a las influencias europeas - tantas veces declaradas por Chávez o Revueltas -, la música mexicana no salió fuera del ámbito de la música occidental"⁵⁴.

⁵² - en MORENO, Rivas Yolanda, op. cit., p. 22.

⁵³ - en MAYER-SERRA, op. cit., p. 150.

⁵⁴ - Ibid., p. 248. Algunas referencias contra el conservadurismo europeizante se pueden ver en expresiones tales como "¡Pasen a la derecha, señores de las generaciones estériles! - Nosotros nos quedamos a la izquierda" hecha por Carlos Chávez en abril de 1930 al dirigir una "Carta abierta a la juventud" (p. 5)... en la cual se habla del inicio del nuevo arte musical en México; o las de Silvestre Revueltas al hablar de la presencia de las generaciones nuevas en el Conservatorio Nacional de Música: "Nuestro ímpetu nuevo luchó contra la apatía ancestral y la oscuridad cavemos de los músicos académicos [...] Anestesiado y adormecido también, para colmo de males, con una lluvia de recitales de canto, de violín, de arpa, de arias, de romanzas, de óperas más viejas y vulgares que un Arco del Triunfo o un plato de lentejas, que les servían a diario - ¡todavía!- las academias particulares y el mismo conservatorio -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 [...] Del viejo Conservatorio carcomido, queda, desgraciadamente, el edificio colonial, feo e inadecuado, y algún que otro búho escondido por ahí, a pesar de los esfuerzos para desalojar los murciélagos del pasado", en "Carlos Chávez"...

iv.- Centralismo vs. regionalismo en la construcción del lenguaje sonoro nacional

En las distintas etapas del "desarrollo" del nacionalismo musical mexicano hubo una actitud de privilegio hacia ciertas tradiciones folklóricas o repertorios musicales populares sobre otras que también podrían haber sido catalogadas como tales. Así, en la primera etapa, el primer mexicanismo, pintoresquismo o nacionalismo folklorizante del siglo XIX y principios del XX, para algunos autores, el énfasis y la atención recae, por un lado, sobre los "soncitos de la tierra" inspirados en los "sones" regionales del golfo de México o de la región del Occidente mexicano, tanto del repertorio del cancionero mestizo de la región del Bajío, como en el caso de Manuel M. Ponce; y por otro lado, en la música popular de salón de las ciudades.

En este primer momento el empleo de las expresiones folklóricas y populares, sobre todo los autores del siglo XIX, no estaba presente aun la búsqueda "conciente" de un lenguaje sonoro como tal. Por el contrario, de manera posterior el trabajo iniciado por Ponce y desarrollado ampliamente de manera posterior por la generación de Carlos Chávez, podríamos ubicarlo más como un pretensión consciente. A partir de la generación de Chávez la búsqueda de una síntesis sonora nacional amplia, en cierto sentido, su margen de acción. Por un lado, se inicia una tendencia denominada por algunos como "primitivismo musical" que buscó la "esencia" sónica en las interpretaciones musicológicas y hermenéuticas de la música precortesiana al igual que en algunas músicas indígenas contemporáneas consideradas como "puras". Piénsese en Carlos Chávez y Daniel Ayala fundamentalmente; por otro lado, se puede ubicar otra tendencia en la que la búsqueda de la mexicanidad va más allá de lo meramente sonoro y retoma de manera espacial las vivencias

y escenas cotidianas y populares como fuente de creación, como mercados o plazas públicas (como el caso de Silvestre Revueltas); y, por último, se desarrolla intensamente la tendencia más conocida de todo el repertorio compositivo del nacionalismo musical mexicano y que es la que retoma, como antaño, las tradiciones folklóricas de ciertas regiones musicoculturales del país como la del Occidente y la del Golfo. Subráyese el hecho de que esta tendencia haya sido la más conocida y popularizada hacia el interior del país para cuestionarnos ¿qué determina que justo esta tendencia sea la más difundida y conocida en México?: justo la que retoma cierto planteamiento de lo "mestizo" como el elemento fundamental e imprescindible en la formación de la *identidad nacional*. ¿Ahora, cuestionémoslos, en qué medida contribuyeron las historias de la música en México a ubicar a tales tradiciones musicales y a las regiones culturales que las sustentan como lo más característico o difinitivo de la mexicanidad?

Apenas concluido el periodo armado de la revolución mexicana, e incluso antes de que la institucionalización de la misma afanzara a la figura del Estado como la entidad imprescindible en la regulación de la vida social, se inicia, como hemos visto, en medio de las precarias condiciones de estabilidad social, las líneas generales que posibilitarían crear la *nacionalidad imaginaria* y la *identidad nacional*. Una identidad, acotemos, que no por operar en el ámbito de lo simbólico, dejó de ser eficaz.

Para el caso del nacionalismo musical mexicano en esos primeros momentos, que podemos ubicar en la década de los veinte, no se puede hablar de la institucionalización de la corriente que se encargaría de la creación y difusión del lenguaje sonoro y sintético de lo mexicano, como resultaría después con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) al mando de Carlos Chávez. Por el contrario, la acción se emprende individualmente por medio de *agentes* que fueron buscando los recursos técnicos de cómo

hacer posible tal labor nacionalista⁵⁵. La incursión en el empleo de las tradiciones populares y folklóricas implicó la revaloración de los bienes y productos culturales del "pueblo" en función de su utilitariedad y una apropiación enajenada de los mismos en beneficio de la construcción del *patrimonio cultural imaginario* como el sustento simbólico imprescindible de la identidad y la *cultura nacional*. Pero la apropiación de tales productos por parte de los *agentes* procedió de manera selectiva, es decir, privilegiando o reconociendo ciertas tradiciones musicoculturales regionales como las más legítimamente mexicanas. Así, podemos ubicar a Manuel M. Ponce como el primer *agente* prolífico en la construcción de la mexicanidad sonora y del cual Ricardo Pérez Monfort expresa lo siguiente:

Al igual que muchos otros intelectuales y artistas del momento interesados en la creación de una vertiente cultural 'mexicanista', Ponce recurrió a una 'invención' de México en la que los valores y las dimensiones estereotípicas de Occidente se impusieron sobre el resto de las manifestaciones culturales regionales del país. En la paulatina construcción de lo que sería la representación de una cultura, el Bajío, o si se quiere las expresiones culturales de Occidente, tuvieron un peso particular.

... para Ponce parecían existir sólo tres regiones musicales en México: el norte, el bajío y la costa. No resultaba extraña tal ponderación del Bajío ya que él mismo provenía de ahí, lo mismo que muchos miembros de aquella élite constructora del nacionalismo cultural posrevolucionario [...] Para ellos la 'mexicanidad' tocaba su propio sentir y saber; y éstos, como es natural, volvían la mirada a su pasado y a su región. La revolución había incorporado al norte y a la costa, pero la vertiente identitaria la seguía dominando el centro-occidente del país⁵⁶.

Siguiendo esta línea de análisis algunos autores de la época como Pedro Michaca plantean la construcción del nacionalismo musical dejando entrever una clara pretensión por privilegiar ciertas tradiciones como en el caso de Ponce. Para Michaca, la acción nacionalista debía "...intensificar nuestros rasgos nacionales más acusados, como *idea* o *fondo*, y expresar esta idea, este fondo, en una forma individual, para que nuestra música

⁵⁵ - Ver PONCE, Manuel M., op. cit.

⁵⁶ - en PÉREZ, Monfort Ricardo, en "Entre el 'nacionalismo', 'regionalismo' y 'universalidad'...", p. 48.

sea capaz de ir más allá de nuestras fronteras, sin perder su carácter nacional⁵⁷. Cuáles podrían haber sido los criterios para determinar dichos "rasgos nacionales más acusados". De nueva cuenta y abiertamente el mismo Ponce planteaba que la "...música vernácula, expresión fiel de la vida del pueblo, agonizaba en las olvidadas rancherías del Bajío o en los poblados incrustados en las regiones montañosas del país"⁵⁸.

Incluso, como plantea Pérez Monfort, el predominio de las tradiciones musicales del occidente mexicano y del bajío en la construcción del nacionalismo cultural estuvo determinado por el origen de los compositores mismos. Tal es el caso de Calendario Huizar zacatecano aunque haya incursionado en la tendencia que retoma los elementos indígenas⁵⁹, y de José Rolón jalisco⁶⁰ para la generación antecedente a Carlos Chávez. Blas Galindo, también de Jalisco, perteneciente a esta última generación, etc.⁶¹

Para autores como José Antonio Alcaráz el país de origen del creador musical determina esencialmente su lenguaje expresivo sin que necesariamente tal autor deba ser catalogado como nacionalista⁶². Pero en el caso de la mayoría de los compositores mexicanos considerados como nacionalistas, en un país en plena difusión de su nacionalidad y de su identidad por medio de la cultura nacional, la determinación más significativa y preponderante fue la "patria chica", como señala Pérez Monfort para el caso de Ponce⁶³, la *matria*⁶⁴ y no la *patria*. Para el mismo Alcaráz, en el compositor erudito, como individuo:

⁵⁷ - en MICHACA, Pedro, "EL nacionalismo musical mexicano: concepto moderno del nacionalismo"..., p. 7.

⁵⁸ - en PONCE, Manuel m. Op. cit., p. 5; también citado por MAYER-SERRA, Otto, op. cit., p. 117.

⁵⁹ - en MAYER-SERRA, Otto, op. cit., p. 158; y BAL. y Gay Jesús op. cit., p. 111.

⁶⁰ - en MAYER-SERRA, Otto, op. cit., p. 171.

⁶¹ - Ibid.

⁶² - en ALCARÁZ, José Antonio, *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*..., 14.

⁶³ - en PÉREZ, Monfort Ricardo, op. cit., p. 49.

⁶⁴ - Para el caso de la reflexión histórica y microhistórica Luis González y González emplea el término el siguiente sentido: "La idea de llamarle historia patria a la del ancho, poderoso, varonil y racional mundo del

... residen esencias, rasgos y situaciones, sentimientos y datos, que corresponden – con todo lo amplio que esto puede resultar – a una manera de vivir norteamericana, francesa o austriaca. Y esta ‘manera de vivir’, entorno ecológico y anímico lo mismo que atávico, comprende – por supuesto – las contradicciones internas de dicho proceso ontológico y hábitos derivados⁶⁵.

Con relación a esta apreciación cuestionemos, en los momentos posrevolucionarios, cuál era “la manera de vivir mexicana”, o mejor dicho, sobre qué elementos y por qué debía edificarse una “manera de vivir mexicana”.

Retomando lo hasta aquí planteado, dentro de las determinaciones en el proceso constructivo de la cultura nacional musical mexicana, se hablaría entonces de lenguajes sonoros regionales manejados individualmente por los compositores, *agentes*, como el mismo caso de Manuel M. Ponce, por ejemplo. La adquisición de la dimensión de lo nacional estaría marcada fundamental y esencialmente por la promoción oficial que el Estado mexicano realiza sobre ellos.

El mismo Carlos Chávez escribía en 1930 de manera un cuanto incongruente con su desempeño como músico y como servidor público lo siguiente:

Un país con nacionalidad no tiene problemas de ‘nacionalismo’. El arte que produzca será nacional por sí mismo sin ningún deseo expreso. En un país donde existen grupos diversos muy contrastados (populares y cultos) la nacionalidad no está consolidada y por lo general esto se comprueba con las muestras visibles y exageradas de un anhelo ‘nacionalista’⁶⁶.

A todos estos planteamientos de aquellos años de las décadas de los veinte a los cuarenta, una voz como la de Manuel Bermejo respondía y señalaba acertadamente en los

padre quizá fue mal recibida en los comienzos. Patria y patriota ya son de uso común. Patria y patriota podrían serlo. Patria, en contraposición a patria, designaría el mundo pequeño, débil, femenino, sentimental de la madre: es decir, la familia, el terruño, la llamada hasta ahora la patria chica”. p. 15, de GONZÁLEZ, y González Luis, *Otra invitación a la microhistoria...*

⁶⁵ - en Alacaráz, José Antonio, op cit., p. 15.

⁶⁶ - en CHÁVEZ, Carlos. “El nacionalismo musical, III: paralelo entre el arte popular y el no-popular”..., pp. 8-9.

"errores sobre nuestro nacionalismo musical" de 1943 que "...habiendo en nuestro vasto territorio tantas y tan grandes diferencias técnicas, ninguna música regional puede aspirar a ser el prototipo en toda la Nación"⁶⁷.

Pero, dentro de las discusiones y divergencias entre los distintos teóricos y actores del nacionalismo musical mexicano, mencionadas inicialmente, y a pesar de la línea central universalista que aglutina a todas, es importante señalar que en un nivel teórico no existió, digamos, un consenso en torno a la definición espacial y temporal de las tradiciones populares aportadoras del lenguaje nacional y constructor de lo "mexicano". Así, Mayer-Serra aseveraba en 1941, en crítica aparente a la tendencia compositiva de Carlos Chávez, que "...el indigenismo musical transportado a la orquesta sinfónica no produce nunca un efecto inequívocamente 'mexicano' sobre el oyente..."⁶⁸.

Qué elementos musicales permitirían entonces identificar una obra como "mexicana", sino aquellos pertenecientes a las tradiciones regionales privilegiadas individual e inicialmente, y difundidas oficial y posteriormente. A pesar de las diferencias teóricas, en la práctica, contradictoriamente con las divergencias discursivas y los criterios regionales selectivos, la generación de Chávez, en palabras de Yolanda Moreno, "...podría considerarse como la culminación de una corriente subterránea que siempre apuntó hacia una síntesis de las pluralidades étnicas y a la integración de un mensaje sonoro que pudiera ser comprendido, por igual, por las diferentes razas y clases sociales que formaron esa abstracción que denominamos la Nación"⁶⁹.

⁶⁷.- en BERMEJO, Manuel, "Errores sobre nuestro nacionalismo musical"..., p. 8.

⁶⁸.- en MAYER-SERRA, Otto, op. cit., p. 174.

⁶⁹.- en MORENO, Rivas Yolanda, op. cit., 25.

No obstante, entrados los años cuarenta, y a la par de las acciones reduccionistas en favor de la construcción de la mexicanidad musical, la realidad sociocultural del país se presentaba así, en palabras de Ricardo Pérez Monfort:

La diversidad económica, social y política incluso idiosincrática, de las distintas regiones, poblaciones y localidades, sin embargo, tendían a caminar en dirección contraria a la unificación. Ante los ojos de quienes pretendía establecer criterios de identidad y semejanza, una terca diversidad se mostraba sin el menor pudor⁷⁰.

Es decir, entre los encargados, primero los que hemos denominado como *agentes* y después las instituciones y sus responsables, de establecer "criterios de identidad y semejanza" y la realidad sociocultural mexicana misma, no existía, a pesar de lo argumentado y discursado por los primeros, una correspondencia directa, una relación en términos equitativos. Estando así las cosas cabría preguntarnos por qué y para qué dichos encargados insistieron en la necesidad de la creación de una síntesis sonora nacional.

v.- El patrimonio cultural imaginario: negación de la dialéctica de las etnicidades⁷¹

Introduzcamos aquí el término de *patrimonio cultural*, entendido éste en una acepción emanada de cierta tendencia de pensamiento antropológico, para comprender en qué medida y por qué la relación equilibrada entre la diversidad cultural, la dialéctica de las etnicidades, es negada dentro del proyecto de creación de la cultura nacional mexicana.

Entenderemos por patrimonio cultural un conjunto de bienes materiales e inmateriales "...costumbres, conocimientos, sistemas de significados, habilidades y formas de expresión

⁷⁰.- en PÉREZ, Monfort Ricardo, op. cit., p. 43.

⁷¹.- El subtítulo de éste apartado se elaboró a partir de Stefano Varese en "Una dialéctica negada: notas sobre la multiethnicidad mexicana" ..., op. cit.

simbólica...⁷² que identifica y al mismo tiempo diferencia⁷³, lo “nuestro” y lo de los “otros”. En este sentido la construcción de la *cultura nacional* por medio de un conjunto de productos culturales que conformaran “nuestro” patrimonio cultural, adquiere para el Estado en formación y consolidación, una pertinencia indispensable para incursionarse dentro del concierto de la historia de occidente, de la Historia Universal.

En aquellos momentos posrevolucionarios y dentro de una dimensión mundial, hay que subrayar el hecho de que, en palabras de Canclini, “...lo que se considera propio y distintivo es una construcción imaginaria”⁷⁴. Pero, cuáles fueron algunas de las implicaciones de la construcción imaginaria de lo nacional, en nuestro caso, del lenguaje sonoro nacional, o de esa síntesis sonora expresada por Yolanda Moreno. Para el nacionalismo musical mexicano la “eficacia social”⁷⁵ del lenguaje sonoro nacionalista no tuvo un respaldo, un punto de encuentro, como se hubiera esperado, dentro de la generalidad de la realidad social y cultural mexicana. Bonfil Batalla pregunta “¿qué es para la mayoría de los tarahumaras la sinfonía india de Carlos Chávez?”⁷⁶.

En México, sin comparación con ningún país de Latinoamérica, la intervención del Estado posrevolucionario, dadas las características políticas propias que éste adquiere, desempeñó un papel central en la creación del “imaginario nacional”⁷⁷. Al apropiarse el Estado, por medio de los *agentes* y las instituciones, de los bienes y productos culturales de algunas de las identidades regionales y étnicas, indígenas, campesinas tradicionales o populares, para darles el rango de valor y “eficacia” nacional, desdeñó la pertinencia y la

⁷² - en BONFIL, Batalla Guillermo, “El patrimonio cultural de México: un laberinto de significados”..., p. 128.

⁷³ - en CANCLINI, Néstor García, “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”..., p. 63.

⁷⁴ - *Ibid.*

⁷⁵ - *Ibid.*

⁷⁶ - en BONFIL, Batalla Guillermo, *op. cit.*, p. 139.

⁷⁷ - en GARCÍA, Canclini Néstor, *op. cit.*, p. 68.

función local, regional o étnica de dónde provenía la expresión como parte de un patrimonio, negando por omisión y al mismo tiempo a las que no fueron seleccionadas para formar parte del *patrimonio cultural imaginario* de lo nacional. Por tanto, las implicaciones sociales y políticas de la formación de la *cultura nacional* inevitablemente se tradujeron en una relación de conflicto entre la reproducción de los patrimonios culturales restantes y los productos culturales creados por la élite intelectual a través de la misma cultura nacional, ante la imposibilidad de “competir” y coexistir en términos de equidad. En este sentido, la cultura nacional no pudo más que adquirir una posición hegemónica sobre el resto de las culturas étnicas, regionales, populares, etc.

La fundamentación ideológica de la imposición de una cultura hegemónica sobre el resto de las existentes en una realidad diferenciada económica, social y culturalmente, es esencialmente histórica. Es decir, la instauración y legitimación del orden colonial se fundamentó en el supuesto ideológico de la superioridad de la cultura de occidente. Inicialmente, como señala Bonfil Batalla, las “...culturas indias fueron globalmente definidas en términos negativos desde la perspectiva cultural de los colonizadores...”⁷⁸. La definición ideológica por oposición y exclusión colocó “...a los grupos en posiciones antagónicas de dominación / subordinación y hacía recaer en las diferencias de cultura la razón y la justificación de la dominación misma”⁷⁹.

A pesar de esta determinación histórica los tres siglos coloniales dieron como resultado una interrelación significativa entre los patrimonios culturales en términos reales y no ideológicos. Sin embargo, ello no representó que la característica central de la interacción fuera precisamente la equidad. El mismo Bonfil Batalla lo expresa con claridad:

⁷⁸ - en BONFIL, Batalla Guillermo, op. cit., p. 135.

⁷⁹ - Ibid.

En México existen diversos patrimonios culturales es decir, diversos conjuntos de bienes culturales tangibles e intangibles que tienen significado coherente dentro de sistemas de significación y valoración que son propios de los diferentes grupos sociales que integran la sociedad mexicana y que poseen una cultura distintiva. Las relaciones sociales entre esos diversos grupos no son relaciones simétricas, de igual a igual, sino relaciones asimétricas de dominación / subordinación, como resultado de una historia colonial que impuso una cultura (la de los colonizadores) como la única legítima⁸⁰.

El Estado mexicano decimonónico, pero esencialmente el que emerge después del periodo armado de la revolución mexicana de 1910, se plantea la necesidad de crearse un patrimonio cultural homogéneo, sintético y definitorio de la nacionalidad. Néstor García Canelini nos dice que "...como Estado moderno [el Estado mexicano posrevolucionario], al promover el patrimonio ha tendido a convertir esas relaciones locales en abstracciones político culturales, en símbolos de una identidad nacional en que se diluyen las particularidades y los conflictos"⁸¹. Es decir, la construcción imaginaria de lo nacional niega la "desigualdad estructural" económica y política, subyacente en la generalidad de la realidad mexicana y omite, por lo tanto, la "dimensión de conflicto"⁸², las relaciones asimétricas entre la cultura hegemónica que promueve el Estado y las culturas regionales, locales o étnicas, es decir, y por lo tanto, grupos o culturas "subalternas"⁸³.

En el contexto posrevolucionario "...las tareas del poder público consisten en rescatar, preservar y custodiar especialmente los bienes históricos capaces de exaltar la nacionalidad, de ser símbolos de cohesión y grandeza"⁸⁴, negando, como se ha mencionado, las

⁸⁰ - Ibid., pp. 139-140.

⁸¹ - en GARCÍA, Canelini Néstor, op. cit., p. 68.

⁸² - en BONFIL, Batalla Guillermo, op. cit., p. 137.

⁸³ - Canelini nos dice que "En los países donde [...] los movimientos revolucionarios lograron incluir los saberes y prácticas de los indígenas y campesinos en la definición de la cultura nacional (como en México), los capitales simbólicos de los grupos subalternos tienen un lugar subordinado, secundario, dentro de las instituciones y los dispositivos hegemónicos". p. 12, García Canelini Néstor, "Quiénes usan el patrimonio?: políticas culturales y participación social"...

⁸⁴ - en GARCÍA, Canelini Néstor, "El patrimonio cultural de México...", op. cit., p. 71.

desigualdades estructurales y los conflictos culturales subyacentes en el México posrevolucionario.

La parte, digamos sonora, del patrimonio cultural nacional se dio gracias a la intervención del Estado. Sin el favor del mismo, ¿qué alcance hubiera tenido la producción sonora de los compositores nacionalistas hacia el interior y el exterior de México? Tal parece que uno muy reducido. Más bien, la trascendencia del patrocinio oficial repercutió de manera positiva en el exterior del país y en función de la legitimación de la existencia de la nación mexicana misma.

Ahora, si bien la élite que hace el movimiento nacionalista en música resignificó los bienes culturales que seleccionó de las tradiciones y patrimonios musicoculturales beneficiadas con el "favor" oficial, dentro de su propia visión del mundo occidentalizado⁸⁵, la apropiación selectiva de tales bienes culturales omitió, como hemos dicho, la funcionalidad y la valoración histórica y estética que dichos bienes guardaban hacia el interior de la cultura que los detentó⁸⁶.

Ahondando en la referida "dimensión de conflicto" digamos que ella está marcada por las relaciones desiguales que se entablan entre la cultura hegemónica y las que no son hegemónicas al momento de la reproducción, preservación y difusión de su propio patrimonio cultural que es el sustento o columna vertebral cosmovisional de la existencia de una, "x" cultura. Este conflicto se agudiza si consideramos la "...capacidad de uso intencional del sector social que controla los medios de recreación, re-producción y difusión cultural"⁸⁷, que en términos proporcionales fue una minoría. Es decir, la élite

⁸⁵ - en BONFIL, Batalla Guillermo, op. cit., p. 133.

⁸⁶ - en GARCÍA, Canclini Néstor, "¿Quiénes usan el patrimonio...", op. cit., p. 18.

⁸⁷ - en VARESE, Stefano, "Una dialéctica negada: notas sobre la multiétnicidad mexicana"..., p. 148.

encargada de la administración de las instituciones que podríamos llamar "culturales", auto comisionadas y responsables de crear, patentizar y dar cause a la cultura nacional.

En este sentido de "dimensión de conflicto", y de exclusión, es que la cultura nacional se construye negando la existencia de lo que Stefano Varese denomina la "dialéctica de las etnicidades". Dialéctica que hubiera podido ser una posible vía para conformar la nación y la nacionalidad. A manera de ejemplo, la cita siguiente refleja con claridad tal planteamiento:

... hasta qué punto el concepto mismo de cultura nacional no designa más una intencionalidad política del sector social que posee y gestiona los medios de producción y difusión cultural, que a un producto social orgánico, sociológicamente representativo de la creatividad de un pueblo. Y para citar sólo un par de ejemplos: el teatro popular de los mixes o la literatura y poesía zapoteca del Ismo no entran al circuito de lo que se entiende y define como cultura nacional mexicana en la medida en que ambas etnias no tienen acceso a los medios de reproducción y difusión cultural. No sólo esto sino que la condición para que mixes y zapotecos se vuelvan productores culturales dentro de la nación mexicana es que se desculturen, que abandonen toda originalidad creadora, desde sus idiomas y su visión del mundo, para incorporarse a un estilo que ha sido definido y delimitado previamente por los sectores dominantes de la sociedad. Para tener posibilidades de expresarse culturalmente las etnias tienen que dejar de ser⁸⁸.

De igual manera, dentro de esta misma línea de análisis, para Néstor García Canclini los sectores dominantes definen cuales bienes son "superiores" y cuáles deben ser conservados o retomados, al mismo tiempo que "...disponen de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento"⁸⁹. De tal manera, pues, los productos culturales generados por las culturas subalternas no tiene *competencia* ni posibilidades de acceso a dicho "circuito" de la *cultura nacional*. Es decir, no tienen posibilidades para formar parte de ese "patrimonio

⁸⁸ - Ibid., pp. 148-149.

⁸⁹ - en GARCÍA, Canclini Néstor, "El patrimonio cultural de México.... op. cit., p. 61.

generalizado y ampliamente reconocido⁹⁰. Como otro ejemplo podríamos comparar "...un conjunto de músicos aficionados de un pueblo indígena con una orquesta sinfónica nacional"⁹¹. Lo "ampliamente reconocido" está marcado por el eje de lo nacional, es decir, por el aval ideológico del resto de los Estados nacionales que de una o de otra manera "comparten" la historia y la tradición cultural de occidente y de las potencias mundiales.

vi.- Élite, burguesía y cultura nacional: tarea del folklorista y del compositor, divergencias ideológicas, de procedimiento técnico y de concepción teórica del "arte popular" y folklórico

"La cultura se distingue dentro del pensamiento burgués como trascendencia de los contenidos. La música popular puede circular entre las conciencias ilustradas sólo en el momento en que se instala en la trascendencia y se ve sacralizada como 'cultura'. La ascensión, el paso de lo folklórico a la música culta, otorga al arte envergadura social [...] al manipular una esencia - la popular -, el Arte con mayúscula obtiene definición histórica y sustancia ideológica. De esa forma, la creación popular puede ser tratada como la materia prima de un arte superior y trascendente"⁹².

⁹⁰ - Ibid., p. 62.

⁹¹ - Ibid., pp. 61-62.

⁹² - en MORENO, Rivas, op. cit., p. 104.

Élite, burguesía y “cultura”

En este apartado veremos de qué manera la élite intelectual concentrada en la ciudad de México, y por qué justo ella, es la encargada de crear el patrimonio cultural musical. En términos generales: ¿Cuál podía ser el *patrimonio cultural* de los encargados de crear una síntesis sonora nacional? Y ¿A qué estratos socioeconómicos pertenecen? La respuesta no requiere esfuerzos extremos: a una cultura afiliada a la tradición occidental y a un estrato socioeconómico privilegiado. Realicemos ahora, en el afán de hacernos entender, una revisión del significado corriente del término *cultura* propuesto por cierta tendencia de pensamiento antropológico latinoamericano. El empleo corriente de la palabra cultura designa:

... un conjunto más o menos limitado de conocimientos, habilidades y formas de sensibilidad que les permiten a ciertos individuos apreciar, entender y/o producir una clase particular de bienes, que se agrupan principalmente en las llamadas bellas artes y en algunas otras actividades intelectuales. El acceso a esa producción cultural limitada exige un tipo particular de educación y requiere un conjunto de condiciones individuales, familiares y sociales que sólo se dan para un grupo minoritario en una sociedad como la mexicana⁹³.

Para Néstor García Canclini, el predominio de tal noción de *cultura* se debe al pensamiento idealista de occidente⁹⁴, según el cual tener *cultura*:

... es tener educación, erudición, refinamiento, información vasta [...] cúmulo de conocimientos y aptitudes intelectuales y estéticos que se adquieren individualmente [...] ésta acepción [...] sostuvo el análisis de los fenómenos culturales en las humanidades clásicas [...además...] es el modo en que hoy se concibe vulgarmente la cultura, el ‘ser culto’ y, por tanto, su diferencia con la cultura popular⁹⁵.

⁹³.- en BONFIL, Batalla Guillermo, op. cit., p. 126.

⁹⁴.- en GARCÍA, Canclini Néstor, et. al., “Para una crítica a las teorías de la cultura”..., p. 15.

⁹⁵.- Ibid.

Por lo tanto, como se ha visto en el apartado anterior, en términos sociales y culturales la relación entre los distintos patrimonios coexisten al interior de la realidad mexicana en su conjunto, no pudo tener otra singularidad más que la asimetría real e ideológica, en tanto la manera de entender la *cultura* como se ha esbozado "...se convierte en patrimonio de unos pocos; el común de los mortales debe 'elevarse' a los niveles donde está la cultura y, en correspondencia, se deben hacer esfuerzos para 'llevar la cultura al pueblo'"⁹⁶.

Históricamente, en nuestro país como en el resto de los países latinoamericanos y otras regiones del mundo, la relación que se entabló entre la cultura de occidente y las culturas indígenas o locales que cohabitaron el actual territorio mexicano y pertenecientes en su generalidad a una misma tradición civilizatoria, a partir del momento que entraron en "contacto", fue de dominante a dominada o sometida, de legítima a ilegítima, como justificación ideológica para implantar y mantener el orden colonial mismo. La ideología dominante dentro de los grupos directores que rompen con el orden colonial y que inician al mismo tiempo la construcción de un Estado moderno, no distó mucho de la de sus predecesores porque en gran medida fueron los herederos directos de la tradición cultural de occidente. Para Bonfil Batalla

Los grupos que ocuparon el poder tras la salida de los españoles peninsulares participaban también de la cultura criolla occidental y heredó muchos rasgos de la mentalidad colonizadora de sus antecesores. Liberales y conservadores, centralistas y federalistas, con muy pocas y honradas excepciones, vieron siempre en la presencia de la población india el lastre más pesado para el 'progreso' y la 'civilización' del país porque nunca rompieron con el eurocentrismo y el occidentalismo aunque era el componente central de la cultura que heredaron⁹⁷.

Tales grupos dirigentes optaron desde el inicio del proceso de conformación de la nación en el siglo XIX por la constitución de un "...estado-nación con pretensiones

⁹⁶.- en BONFIL, Batalla Guillermo, op. cit., p. 126.

⁹⁷.- Ibid., p. 129.

homogéneas y centralistas en cuanto a su estructura lingüística y étnica⁹⁸. La posibilidad de que el resto de las culturas, es decir la mayoría, que coexistía en el territorio controlaran y regularan de manera directa sus propios bienes culturales y destinos fue, durante el siglo XIX y durante el XX con la institucionalización de la revolución, simplemente inadmisibles. De tal manera que, para el caso de las culturas indígenas, sector cuantitativamente importante en proporción poblacional, y cualitativamente imprescindible para la creación de lo mexicano, en aquellas épocas, la "...autonomía étnica, y cualquier otra autonomía de base, conlleva el riesgo de la disolución centrífuga, riesgo demasiado grande para una concepción autoritaria y centralista del estado nación"⁹⁹.

El complejo social de los patrimonios culturales se hace más complicado si se considera a los sectores socioculturales que el mismo Bonfil denomina como "campesinos tradicionales" no indígenas y los sectores "populares" de las pequeñas o las grandes ciudades. Teniendo estas ideas en mente revisemos ahora los planteamientos teórico ideológicos de los forjadores del nacionalismo musical mexicano como parte integrante de la cultura nacional.

El compositor y el folklorista

Uno de los puntos centrales en la discusión teórica de los compositores nacionalistas de los años que van desde el veinte hasta entrados los cuarenta, fue el referente a la definición de las expresiones que se retomarían y apropiarían como uno de los elementos componentes del lenguaje musical nacional. Es decir, las características definitorias de lo popular y lo

⁹⁸ - en VARESE, Stefano, op. cit., p. 149.

⁹⁹ - Ibid., p. 143.

folklórico al igual de la relación que éste mantenía o debía mantener con el mismo lenguaje nacional. Así, por ejemplo, Carlos Chávez se expresaba en 1930 de tal manera que resulta difícil definir con claridad su postura hacia el "arte popular". Él escribía: "El arte popular y el no-popular son relativos cada uno a su público propio [...] No hay en arte valores absolutos ni jerarquía de calidad, por más que el deseo de encontrarlos sea muy general..."

¹⁰⁰. Y continúa con las siguientes ideas:

...Una estimación verdadera de la música popular consistirá en gozarla y respetarla en su propia verdad.

Está bien que el compositor culto, músico no-popular, vaya al arte popular como público, pero no podrá participar en él como autor, sin peligro de producir un resultado híbrido que no beneficiará a nadie¹⁰¹.

En las líneas siguientes Chávez refleja con claridad una de las contradicciones sustanciales de la clase "culta" de la sociedad mexicana de la época, fundamentalmente concentrada en la ciudad de México, de la que él mismo forma parte:

Los grupos llamados cultos están perdidos entre el deseo contradictorio de gozar de la experiencia universal y el de tener, ante el mismo universo, una personalidad nacional propia que los distinga y les dé base a su vanidad patriótica; es decir, viven víctimas constantes de un problema ante los demás. Los grupos llamados populares no tienen problemas ante los demás (sino en tanto les sean molestos)...

Entonces, la obra de arte popular es considerada siempre como el espejo fiel de un país o la muestra característica de su estilo, porque no habiendo una expresión colectiva del país completo, cuenta más, aquella que se desentiende del exterior y vive como un *reflejo natural* de las condiciones del interior. Esto le da a la obra popular un doble aspecto de legitimidad: ser una creación artística sincera y reflejar espontáneamente las condiciones naturales del país¹⁰².

Chávez reconoce implícitamente la legitimidad de las expresiones musicoculturales que pueden englobarse dentro de lo que denomina "arte popular". Sin embargo, el reconocimiento discursivo de lo popular como el "espejo fiel de un país" no garantizó la

¹⁰⁰.- en CHÁVEZ, Carlos, "Nacionalismo musical: paralelo entre el arte popular y el no-popular"..., pp. 7-8.

¹⁰¹.- Ibid.

¹⁰².- Ibid., p. 9, c.n.

coexistencia real y equitativa de los distintos patrimonios culturales. Por el contrario, ante la "carencia de una expresión colectiva" la tarea no pudo ser otra más que generarla e incursionarla, junto con el resto de las manifestaciones de las "bellas artes", a la *cultura nacional*. En esos años, como hemos visto, las culturas musicales regionales y étnicas no seleccionadas quedan marginadas del patrocinio oficial. La marginalidad, la exclusión por omisión fue inevitable.

El "problema ante los demás", del que habla él mismo, sintetiza sin pudor el conflicto identitario de la "clase intelectual" que detenta un patrimonio cultural más afiliado a la tradición de occidente, pero que al mismo tiempo se siente atraída y comprometida con la nación mexicana como concepto políticoideológico y, para algunos, con su "patria chica" que encuentra un vehículo de expresión en la cultura nacional. Por tanto, no es azaroso que sean ellos mismos los encargados de crear, difundir y afianzar el proyecto nacional revolucionario expresado en la consolidación de la *cultura nacional*. De tal suerte, pues, Chávez considera que debe tomarse al "arte popular" como la "síntesis más clara de un país"¹⁰³, afirmando que si "...en México tomamos el arte popular como tradición, podremos encontrar un fundamento legítimo a nuestra expresión musical nacionalista"¹⁰⁴.

Por su cuenta, Pedro Michaca en 1937, partía de considerar a las expresiones populares y folklóricas, vistas de manera indistinta al igual que Chávez, como expresiones subjetivas que adquirirían objetividad con el trabajo del folklorista que debía analizarlas. Así, plantea que para la acción nacionalista:

... necesariamente hemos de tomar como base la acción artística-musical del pueblo que *natural* y espontáneamente, crea su música haciendo arte puramente subjetivo, es cierto, pero que al ser atrapado por el folklorista se convierte en objetivo de la investigación folklórica, del mismo modo que un paisaje, obra subjetiva de la

¹⁰³ - Ibid., p. 11.

¹⁰⁴ - Ibid.

naturaleza, se convierte para el fotógrafo paisajista, en objetivo de su arte puramente reproductivo. Así el pueblo, colectividad creadora, proporciona con su arte subjetivo, los elementos primordiales constitutivos del arte nacional¹⁰⁵.

Con la denominación de "subjetivo" que se les otorga a las expresiones "populares", al igual que del símil con la naturaleza, tal parece que se les designa un estado vegetativo que solamente cobra *ser* en razón de su funcionalidad externa. Además, Michaca pensó el nacionalismo como una acción que debía emprenderse de manera conjunta a partir de considerar los aspectos: objetivo, subjetivo y analítico. Las relaciones serían de la siguiente forma. La música del "pueblo", o el "pueblo" como entelequia indefinida, aporta la esencia "...proporcionando así los elementos primordiales constitutivos del arte nacional"¹⁰⁶; el "...folklorista, coleccionador paciente e investigador sutil, trabaja desde el doble punto de vista objetivo y analítico [...] en su gabinete de estudio lo encontraremos analizando minuciosamente los elementos musicales proporcionados por la inspiración popular"¹⁰⁷; y el "...compositor nacionalista, preparado con una técnica amplia, debidamente documentado por los datos, comprobaciones y análisis del folklorista, ha de crear obra musical que supone un previo proceso de asimilación de los elementos proporcionados por el pueblo; su labor abarca así el doble aspecto objetivo-subjetivo"¹⁰⁸.

Con este planteamiento pareciera salvarse la omisión de los aspectos históricos y estéticos, al igual que funcionales y simbólicos, que las expresiones seleccionadas para el

¹⁰⁵ - en MICHACA, Pedro, "El problema del nacionalismo musical, II: el canto del pueblo"..., p. 10, c.n.

¹⁰⁶ - en MICHACA, Pedro, "El problema del nacionalismo musical"..., p. 9.

¹⁰⁷ - *Ibid.*

¹⁰⁸ - *Ibid.* Cabe destacar que el pensamiento de Pedro Michaca es similar a lo planteado por Ralph S. Boggs con relación al valor práctico del folklore. Además, la postura de Michaca intenta conjuntar la tendencia esteticista y la científicista planteada por Gabriel Moedano en el texto citado en el apartado "nacionalismo y folklore, instituciones y proyectos" del capítulo III. Subráyese el hecho de que 1938 se fundó la Sociedad Folklórica Mexicana a iniciativa de Ralph S. Boggs, quedando como secretario Vicente T. Mendoza y contando con la participación del mismo Gabriel Saldivar. Este hecho significó para Moedano encaminar los estudios folklóricos como disciplina científica, p. 46, MOEDANO, Gabriel, op. cit.

análisis y la creación "culta" posterior, guardaban hacia el interior de los patrimonios culturales digamos "originales". Sin embargo, esto no fue así en tanto que sólo se pretendía extraer la "esencia" de lo "popular" como fundamento de lo nacional. Es decir, se reconoce a las músicas solamente como evento sonoro desentendiendo la relación que dicha producción sonora guarda con la totalidad de la cultura que la expresa y reproduce. El "pueblo" solamente es el "dador" en tanto las dos actividades sustantivas del nacionalismo "...competen a músicos cultos [...]: investigación y explotación. La primera determina la actividad del folklorista y la segunda la del compositor nacionalista"¹⁰⁹.

Chávez continua con sus interpretaciones sobre el "arte popular". Así, se cuestiona de manera interesante entorno al arte popular y al no-popular:

¿a quién pertenece uno y a quién el otro? La música popular, diría yo, es la música del pueblo. Y con eso sería suficiente si siquiera supiéramos a lo que nos referimos cuando decimos pueblo [...] cuál es el arte no popular, para entonces saber a quién pertenece, es decir, saber quienes no son el pueblo...

Los indios de las sierras de México no tienen arte popular: no tienen más que su arte [...] Son, pues, los músicos 'cultos' los que hacen la denominación de música popular; son, pues, las personas o artistas cultos los que hacen la denominación de arte popular. La designación o el concepto de popular en la música o en el arte, sólo puede tenerlo aquel que previamente considere otra música u otro arte como el legítimo propio. El campesino, el indio, aquel a quien el arte realmente pertenece, no piensa que su arte es popular; es el único arte que para él existe¹¹⁰.

Para Chávez el "arte popular" era el resultado de la "distinción de clases sociales". La aplicación de este criterio le permite plantear que:

... si no hubiera distinción de clases sociales no habría la distinción de arte popular y arte no-popular. De hecho, el grupo que profesa un mismo arte, el propio, y posee por consiguiente un arte único, es siempre un grupo unificado socialmente, es decir, un grupo formado por personas de las mismas costumbres, gustos, origen, etc. Fuera del arte propio, único, todo arte que nos llegue no es más que un arte exótico;

¹⁰⁹ .- en MICHACA, Pedro, "El problema del nacionalismo musical: investigación y exploración del folklorista"..., p. 9. En esta misma visión del desempeño del folklorista y del compositor se circunscribe Otto Mayer-Serra, ver p. 125, en MAYER-SERRA, Otto, op. cit.

¹¹⁰ .- en CHÁVEZ, Carlos, "Nacionalismo musical, I: el arte popular y el no popular"..., pp. 29-30.

si viene de una clase social campesina, obrera, primitiva en fin, más baja o indeterminada, será llamada por los grupos civilizados simplemente popular. Por la misma razón, para los campesinos, primitivos, en fin, esas clases 'bajas' o indeterminadas, que poseen ya su arte único, el arte de los civilizados occidentales es simplemente un arte exótico [...] Los museos, las universidades de las grandes ciudades, se preocupan por guardar y preservar el arte popular; nunca he sabido que, en cambio, los indios americanos, los negros de las 'plantations' o de África, etc., se preocupen por la existencia del arte no-popular¹¹¹.

Las citas anteriores sintetizan las contradicciones mismas de la clase media mexicana que debía, pese a tales contradicciones ideológicas, constituirse en algo. Chávez resuelve, tal vez debiéramos decir se resuelve, argumentando que el "arte popular" es "arte inconscientemente"¹¹². Para él, los "indios puros" no saben que se puede cantar por cantar, fuera de los "estímulos", de las "razones extrañas" de la cultura¹¹³, como si el cantar no fuera ya una actividad cultural. Así, dice que "...el indio canta para acompañar una danza, y la danza es parte de un ritmo mágico o semi-religioso; el indio canta para celebrar una acción, para narrar una leyenda, para festejar un regocijo familiar o social; cuando el indio está triste o contento, o bajo la influencia de una intensa emoción meramente personal, simplemente calla"¹¹⁴.

A pesar de esta mención el mecanismo de apropiación del producto cultural del "arte popular" por parte de la élite, se desentiende, como se ha señalado, de la función simbólica que las expresiones culturales guardan hacia lo interno. Así, para Carlos Chávez los compositores nacionalistas debían volver la vista al "arte popular", acotando "pertinentemente" que "...no por ser popular, sino por ser inconscientemente artístico, y

¹¹¹ - Ibid., p. 30.

¹¹² - Ibid., p. 32; y en Carlos Chávez, "Nacionalismo musical II: el arte popular y el no popular"..., p. 18.

¹¹³ - piénsese en las funciones históricas, simbólicas y estéticas.

¹¹⁴ - en Carlos Chávez, "Nacionalismo musical II: el arte popular y el no popular"..., p. 19.

como medio de encontrar en él una sinceridad de expresión que mucho *anhelamos*¹¹⁵; agregado, la clase media mexicana.

De nueva cuenta, Pedro Michaca argumenta en 1941 que la obra nacionalista debía ser "...capaz de llevar al mundo entero el mensaje de fraternidad en el arte, y a través de la cual se sienta palpitar la conciencia artístico-musical del pueblo". Obra individual, de gabinete, "objetiva-subjetiva"¹¹⁶, hecha por el "no-pueblo"¹¹⁷. En la "conciencia artística nacional"¹¹⁸ debían expresarse las aspiraciones y al mismo tiempo verse reflejados los distintos sectores sociales y culturas del país, en una palabra, todas las culturas musicales. Por lo tanto, Michaca plantea que:

Para el folklorista, estas manifestaciones artísticas del pueblo tienen un valor objetivo que merece investigaciones muy serias y acuciosas, como documentos para la elaboración de la conciencia nacional cuyo *germen* representan, pero no porque se piense que el lenguaje musical del pueblo deba sumir como expresión artística [deba asumirse como...], la responsabilidad que en justicia, debe repartirse en forma proporcional, entre los elementos integrantes de la nación¹¹⁹.

Es decir, mitad "el pueblo", masa indistinta, indefinida y mitad el "no-pueblo" planteamiento que para la época, en términos realmente proporcionales, resulta simple y llanamente una ficción. Tal parece que para Michaca, al igual que para Chávez, los "elementos integrantes de la nación" son "el pueblo" y el "no-pueblo" reduciendo de tal forma la pluralidad de culturas musicales a estos dos términos. Retomando las ideas iniciales en este apartado, con relación al uso corriente de la noción de *cultura*, se afirmaría

¹¹⁵ - Ibid., p. 22.

¹¹⁶ - en MICHACA, "El nacionalismo musical"..., p. 9.

¹¹⁷ - en CHÁVEZ, Carlos, op. cit.

¹¹⁸ - en MICHACA, Pedro, "El nacionalismo musical mexicano: concepto moderno del nacionalismo"..., p. 8.

¹¹⁹ - Ibid., c.n. es interesante subrayar la noción de lo *germinal*, como algo *latente*, que los compositores y teóricos nacionalistas reconocían en el "arte popular". El mismo Manuel M. Ponce 27 años antes (en 1919) decía que: "...en los cantos vernáculos *existe latente el elemento indispensable para constituir una música nacional*" en PONCE, Manuel M., op. cit., p. 9. Con cursivas en la fuente original.

entonces, siguiendo las ideas de los autores citados, que todo lo que no es "culto" es el "pueblo". Michaca ahonda sobre esta idea de la conjunción nacional recurriendo a un criterio socioeconómico y no cultural:

... lo que en rigor debe entenderse por conciencia nacional, es ese conjunto de tendencias, fuerzas y expresiones humanas, incluso las musicales, que tomando por base un antecedente indígena puro, en nuestro caso, han venido evolucionando a través de influencias impuestas, de diversa índole, de mestizajes y transformaciones, hasta llegar a determinar, sobre el fondo común [común] de lo universal, ciertos caracteres típicos que representan lo nacional y en los que se sintetizan ideas y formas expresivas correspondientes a las diversas clases sociales que integran la nación, como gran familia cuyo hogar es la Patria¹²⁰.

Las "diversas clases sociales" que, por deducción, parece reconocer Pedro Michaca son entonces dos: el pueblo y el no-pueblo. Es decir, la diversidad y complejidad de culturas étnicas, regionales, urbanas y ciudadinas, al mismo tiempo que, las diferencias económicas que se aplican a todos los niveles¹²¹, se reducen aquí, al igual que con Chávez, al "pueblo", y al "no pueblo". De tal manera que el "no-pueblo" debía sustraer del "pueblo" "ciertas características típicas" para crear la dimensión estereotípica de la cultura nacional¹²².

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

¹²⁰ - Ibid.

¹²¹ - Ver BONFIL, Batalla, op cit.

¹²² - Ricardo Pérez Monfort, con relación al concepto de estereotipo, nos dice lo siguiente: "El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiestan en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas. Aparecen principalmente en la iconografía -grabados, fotografías, cine - y en la literatura. En parte también se identifican a través del lenguaje hablado y la música; tanto en el vestir como en el comer, en las actividades productivas del lenguaje hablado y la música [...] concentrando un "ser" o "deber ser" que se conforma a través de la interacción de costumbres, tradiciones, historias, espacios geográficos, en fin: referencias compartidas y valoradas.

"Como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tiende por naturaleza a ser hegemónico. Esto es: busca reunir lo válido para la totalidad de un conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición o como referencia obligada a la hora de identificar a los miembros de dicho conglomerado", p. 44, en nota al pie de Ricardo Pérez Monfort, op. cit.

Por otro lado, durante la época algunos músicos y compositores hablan del "caciquismo musical"¹²³ e institucional representado por un sector progresista, modernista, que se concentra en la ciudad de México, dentro del INBA, al momento de ser creado en 1947, y al rededor de su director Carlos Chávez, representa en síntesis las aspiraciones culturales de una élite que se asume como la vanguardia constructora de la cultura nacional mexicana y que, cosa determinante, en tanto forma parte del mismo, cuenta con el absoluto respaldo del Estado, y sus directores que son una y la misma cosa. De tal suerte, podemos aventurar que este centralismo cultural e ideológico no pudo desdeñar ciertas tendencias aristocratizantes. Como bien señaló Yolanda Moreno Rivas quién y para qué clase social se crea o se dirige la producción cultural emergente del nacionalismo: "Habría que preguntarse que representación de lo nacional transmitieron los compositores a través de un determinado manejo de las formas sonoras, y más concretamente, a quiénes a qué clases sociales, iba dirigido el mensaje nacionalista en música"¹²⁴. Las respuestas no representan una complicación profunda: con relación a la primera se respondería que fue una representación estereotípica de lo nacional y, para el segundo cuestionamiento, y a pesar de lo que argumentó la élite concentrada en la Ciudad de México, se diría que a ellos mismos.

¹²³ .- en MEJÍA, Estanislao, "El teatro de bellas artes y la educación artística"... , p. 16. En este y otros artículos, Mejía, quien fuera director del Conservatorio Nacional, emitió calificativos tales como "la camarilla del Instituto de Bellas Artes", "grupo exclusivista", "camarilla chavista", etc. Op. cit.

¹²⁴ .- en MORENO, Rivas Yolanda, op. cit., p. 12.

vii.- Educación, capitalismo y cultura nacional

"...la cultura nacional es la cultura dominante, es la cultura del sector dominante de la sociedad. En este sentido cultura nacional es la manifestación ideológica necesaria de la burguesía que se apropió del poder económico y político de la nación. Cultura nacional es la dimensión ideológica explicitada y permanentemente reelaborada del proyecto político de la clase dominante"¹²⁵.

"...la cultura nacional se nutre de la historia preindustrial del país y de las cenizas del campesinado" (Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, pp. 31-32).

A la par de las acciones políticas y económicas los gobiernos revolucionarios se plantearon como una necesidad de primera mano la generación de una cultura nacional que, como hemos visto en los capítulos y apartados anteriores, estaba encaminada a generar un corpus de elementos culturales simbólicos que internamente cohesionara a los distintos componentes de la sociedad en su conjunto y que externamente diera a la nación la legitimación histórica de su existencia.

Así, en 1930 Carlos Chávez, uno de los principales directores de una de las ramas del nacionalismo cultural mexicano y perteneciente a la élite centralista que sería la encargada de definir los rasgos característicos de la mexicanidad sonora, expresaba ferviente y augureamente que 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*"¹²⁶.

¹²⁵ - de Pablo González Casanova citado por VARESE, Stefano, op. cit., p. 147.

¹²⁶ - en CHÁVEZ, Carlos, "carta abierta a la juventud"..., p. 3, c.n.

De tal manera, las acciones revolucionarias en torno a las reformas educativas encaminadas a fortalecer la “expresión artística de la raza nueva” debían de llegar tarde que temprano. Así, siendo el mismo Lázaro Cárdenas presidente de la República se decreta y se “...declara obligatoria y gratuita la enseñanza de la música por medio del canto coral, en todas las escuelas de la República”¹²⁷. El panfleto rezó así:

Que la educación del sentimiento popular debe ponerse al alcance de todas las clases sociales, esencialmente en los niños, con el fin de unirlos estrechamente en sus necesidades y aspiraciones comunes e igualitarias, de acuerdo con los signos de una cultura musical fundada en *nuestros cantos populares*, para dar forma a la intuición artística de las masas¹²⁸.

Para los intelectuales, élite creadora de la cultura nacional, la “formación artística de las masas” debía implementarse de manera integral. Una formación artística que era el resultado de la noción de lo “artístico” de occidente. Para ellos, la educación integral de las artes de la tradición civilizatoria de occidente acarrearía, casi por inercia, como lo planteó Estalislao Mejía en crítica abierta y encarnizada contra Carlos Chávez como titular del INBA y responsable de la “educación artística” nacional, la “integración de la cultura [precisamente] por medio de las artes”¹²⁹.

Desde esta perspectiva, las críticas de Mejía contra Chávez, en función de los estrechos y cortos logros alcanzados en materia de “educación artística”, son acertadas. Sin embargo, cuestionémonos, cuál pudo haber sido la pertinencia de tal empeño educativo tanto de Chávez como de Mejía. Es decir, cuál pudo haber sido la pertinencia de plantearse la “integración de la cultura”, en todo caso, de las culturas que coexistieron y coexisten en México por medio de la “educación artística” de occidente. Tal parece que el

¹²⁷ - en la revista *Cultura musical*, # 11, septiembre de 1937, director Manuel M. Ponce, p. 1.

¹²⁸ - *Ibid.*, pp. 1-2, c.n.

¹²⁹ - en MEJÍA, Estalislao, “El señor Carlos Chávez y el criterio pedagógico ante la educación pública”... , pp. 14-15.

reconocimiento justo de los patrimonios culturales de la realidad mexicana simplemente resultó impensable.

Esto nos hace sostener que la pretensión ideológica que sustentó la idea de la construcción de la cultura nacional, tanto en México como en otros países, fue una pretensión de clase, ciudadana y burguesa del México posrevolucionario. La elite de una clase que nunca despegó la vista de la tradición cultural de occidente, pero que, sin embargo, es seducida y se "reconoce" en las manifestaciones populares y folklóricas. Un "reconocimiento" que parte de considerar como "propias" las expresiones ajenas para emplearlas en la construcción de algo "propio", de "ellos", que ideológicamente se hace extensivo, "nacional" y que, curiosamente y por consecuencia, deslegitima y excluye a las expresiones de las que se nutre. "nuestra música vernácula", "nuestro folklore", "nuestra música popular", "las cosas nuestras" y "nuestros cantos populares" del decreto presidencial, etc., etc., son de uso corriente en la jerga política e intelectual de la época.

De tal suerte que los nacionalismos expresados en las culturas nacionales fungieron como eso que José Antonio Alcaráz llama "...la reconquista de la idiosincracia..."¹³⁰. Mención a la que nosotros modificaríamos "construcción" y "difusión" por "reconquista". La construcción, o el afianzamiento de las identidades y culturas nacionales, expresadas en lenguajes sonoros, pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, etc., se realizan, como hemos visto, sobre la base de la negación por omisión y exclusión del resto de las identidades y los patrimonios que no entran a la correría de la cultura nacional y que, sin embargo, cohabitan dentro de los estados nacionales bajo las determinaciones del "colonialismo interno" planteado por González Casanova¹³¹.

¹³⁰.- en ALCARÁZ, José Antonio, op. cit., p. 21.

¹³¹.- Ver capítulo III, de este trabajo.

El nacionalismo político y económico fue, pues, de la mano con el nacionalismo cultural, en síntesis, con la cultura nacional en México. Es por lo tanto importante hacer la relación de la cultura nacional y de los cambios culturales que las nuevas dinámicas históricas impuestas por el desarrollo del mercado interno traerían. Si recordamos aquí algunas de las ideas de Carlos Aguirre Rojas con relación a las implicaciones del desarrollo del mercado interno y de la importancia de éste para la consolidación del capitalismo, citadas en el capítulo uno, haremos una valoración final de las implicaciones reales, e ideológicas, de la generación de la cultura nacional en México. Aguirre plantea que:

... el mercado interno no es una figura homogénea, sino una figura económica en la cual se da un intercambio- igual o desigual- de productos, hombres, dinero (pero también, aunque esto va más allá del mercado interno, de influencias culturales, costumbres, hábitos, concepciones de vida, jerarquías, etcétera). La unidad económica nacional vincula así casi siempre espacios o regiones geográficas diversos, heterogéneos y desigualmente desarrollados en lo económico, en lo social, en lo cultural, etcétera¹³².

La misma lógica del mercado interno como parte sustancial del desarrollo del capitalismo se aplica de manera amplificada a un contexto internacional dentro del cual México, al igual que el resto de las naciones latinoamericanas, ocupa, evidentemente, espacios, regiones, Estados, desde esta lógica, menos desarrollados en lo económico, en lo social, y en lo "cultural".

En este sentido, no resultaría aventurado plantear que para los sectores responsables de crear y difundir la cultura nacional, la creación de la misma se presentó como la necesidad del "desarrollo cultural".

¹³² - en AGUIRRE, Rojas Carlos, op cit., p. 189.

Desde el punto de vista del liberalismo político y del pensamiento "ilustrado" de occidente mismo, el calificativo de subdesarrollados resulta perfecto. Legítima tal condición y redefine las nuevas reglas del juego.

En este contexto de redefinición de una nueva faceta del "colonialismo interno", es que tiene que entenderse la pertinencia histórica de la creación y difusión de la cultura nacional que realizó el Estado mexicano. Es en éste contexto que debe entenderse la "inclinación estatal hacia la socialización de la cultura"¹³³. "socialización" de cierta noción de "cultura" que tendría como finalidad primera homogeneizar simbólica e ideológicamente a la realidad social y cultural mexicana en su conjunto. Pero, en el fondo y al mismo tiempo, reproducir el esquema de la diferenciación social y el "mismo colonialismo interno".

Es decir, internamente, la realidad fue que tal "socialidad" de la "cultura" vino a legitimar ideológicamente el surco existente y nodal de las diferencias sociales, económicas y culturales persistentes en la nación. Redefinía, en síntesis, las nuevas reglas del "colonialismo interno" para las décadas subsiguientes. En el ámbito de lo exterior, los caminos seguidos por los sectores intelectuales y políticos dirigentes, que emergen del proceso revolucionario y de la institucionalización del mismo, hablan de entrada, también, de un *colonialismo ideológico*. Colonialismo que era el resultado y la consecuencia histórica del otro colonialismo de igual manera amplificado y también redefinido, es decir, un colonialismo ideológico dependiente, impuesto por la dinámica del asenso económico y político de las potencias mundiales; dinámica, en suma, de la que la nación mexicana no pudo y no pretendió sustraerse.

¹³³.- en MORENO, Rivas Yolanda, op. cit., p. 21.

De tal manera que la creación de los estados nacionales como la necesidad ineludible impuesta por el desarrollo económico y político de occidente, es amplificada y extendida como por inercia, hacia el resto de las regiones del mundo que mantenían una relación estrecha, en términos económicos, políticos y culturales con el mismo. Los centros locales de vinculación y recepción con occidente no pudieron ser más que reducidos y estrechos. Tales centros, sectores sociales, son los encargados de diseñar las características que los estados nacionales dependientes, periféricos, debían tener. Pero sin romper con ese vínculo ideológico que opera en todos los ámbitos de la vida social con los Estados centrales.

Esta es la razón del predominio de la noción de "cultura" que se socializó a través de los gobiernos surgidos de la Revolución Mexicana. Esta es la razón por la cual la cultura nacional, a pesar de haber introducido la dimensión estereotípica, mantuvo un lazo directo con la tradición cultural del occidente. En síntesis, esta es la razón por la que el nacionalismo musical mexicano, como parte de la cultura nacional, buscó la creación de un lenguaje sonoro nacional con las características que hemos esbozado y en donde la misma representación de lo nacional que construyó la intelectualidad mexicana fue el resultado de la vinculación y dimensión ideológica dependiente.

Conclusiones finales o del recuento de los anhelos

Como conclusiones generales finales habrá que plantear que la fuerza mitológica de la revolución, entendiendo a ésta como concepto "madre" y no tanto como acontecimiento histórico, funda un discurso ideológico de lo nacional, del *deber ser nacional*. Quienes construyen y difunden este discurso es un reducido sector social encarnado en la clase dirigente que emana del periodo revolucionario. En sentido estricto, este era el único cuerpo social que tenía y le interesaba en última instancia construirse y hacer extensiva una representación de lo nacional. Por lo tanto, son ellos los que delimitan las características propias de tal dimensión ideológica e histórica de lo nacional. De tal suerte, la interpretación histórica de lo considerado nacional, en tanto construcción ideológica, fue más de la mano de sus propios intereses económicos, políticos y culturales que de los de la gran mayoría de la realidad sociocultural misma.

Ahora, la relación entre la interpretación histórica e ideológica de lo nacional adquiriría una vinculación estrecha con las políticas y los proyectos económicos, sociales y culturales que los gobiernos posrevolucionarios implementaron durante las tres décadas aquí esbozadas, en tanto que, como revisamos someramente, estarían orientadas a acelerar el proceso de consolidación del capitalismo en México no sólo como un sistema productivo, sino como forma de vida, como representación de la realidad y de la vida social en su conjunto.

Ahora, si bien es cierto que durante el periodo posrevolucionario aquí contemplado se construye y se implementa un proyecto nacional amplio que abarcando distintos campos de la vida social, coherente e integracionista, esto no quiere decir que la realidad política, socioeconómica y cultural haya reconocido y aceptado de manera pasiva el impulso de tales

políticas, que respondían, como hemos mencionado, directamente a los anhelos económicos, sociopolíticos y culturales de la clase dirigente que emerge del periodo revolucionario. En este sentido, de manera conclusiva, hablamos de los *anhelos* del sector social que pugnó por la consolidación del capitalismo mexicano, sin que la implementación de las políticas y los proyectos supusiera la recepción y aplicación mecánica, neutra, inmediata y cotidiana de los mismos. En este sentido, hablemos pues finalmente de los *anhelos*, de las pretensiones de este sector, también en su acepción ideológica o, lo que es lo mismo, de la voluntad de ser, sin que ello suponga su concreción real y definitiva.

Así, por un lado, los anhelos económicos, políticos y sociales tienen su traducción en las políticas que denominamos *materiales*, tales como la consolidación del mercado interno, la aplicación de la reforma agraria, la promoción del cambio cultural, el presidencialismo de Estado y la nacionalización de los rubros económicos fundamentales para la industrialización de la producción que cobraría mayor importancia durante las décadas posteriores.

Además, en lo económico y lo político, la misma consolidación del mercado interno, del Estado-nación como institución central y reguladora de la vida social, fue el resultado de los anhelos de competencia, en términos de independencia política y económica, en el ámbito del capitalismo internacional. Es decir, al interior de la dinámica impuesta por el desenvolvimiento económico de los países *centrales* y hegemónicos en su fase imperialista –entiéndase centro-occidente y los Estados Unidos de Norteamérica–.

Por su cuenta, los anhelos culturales del sector “ilustrado” inevitablemente fueron de la mano de los anhelos anteriormente mencionados. Es decir, las políticas *no-materiales* crearon y socializaron la representación del *mestizaje cultural* como la constitución esencial

de lo mexicano y de los mexicanos, como un cuerpo de ciudadanos indistintos, homogéneos, con otra palabra.

Es decir, la política cultural que implementaron los gobiernos posrevolucionarios consistió en socializar la representación del *ser nacional* a través de los contenidos y las orientaciones educativas, al igual que en promover la construcción y difusión de una producción artística de "altura", con una dimensión estética hegemónica y legitimada como nacional. En este sentido, el "arte" y la cultura nacional, el nacionalismo musical mexicano como parte sustancial de ésta, es una característica propia del Estado-nación y del anhelo de modernidad. Es el resultado de la necesidad de construir espacios y referentes simbólicos aglutinantes e identitarios. Es, en esencia, la justificación ideológica y estética necesaria tanto de la existencia histórica de la nación, como de las políticas económicas, sociales y culturales que promovió la clase dirigente que emerge del periodo revolucionario a través del Estado, en tanto instrumento construido por ellos mismos, y en nombre de la revolución.

En las manifestaciones artísticas, como parte de la cultura nacional, la búsqueda de *universalidad*, expresada tanto por los tres discursos historiográficos como por los teóricos y hacedores del nacionalismo musical mexicano, también se desprende del anhelo de modernidad, es decir, de la pretensión de clase por *ser modernos*; es, al mismo tiempo, la búsqueda, a veces velada, en ocasiones abierta, de un cosmopolitismo doblemente paradójico con relación a la supuesta actitud nacionalista.

Es doble porque, primero y en el fondo, la inquietud general del sector "ilustrado" que construye, afianza y difunde las características históricas, ideológicas y estéticas de lo nacional, más allá del discurso, no pretendió aislarse de las formas y los lenguajes de la tradición civilizatoria y artística de occidente, sino, por el contrario, incursionarse a ellas

con una "esencia" distintiva. Ahora, la segunda paradoja estaría dada en tanto el anhelo de modernidad y de cosmopolitismo chocaba con la fuerte seducción romantizada que las tradiciones músico culturales populares y folklóricas seleccionadas, ejercían sobre el mismo sector "ilustrado", a todas luces, minoritario, por no decir ya privilegiado, de la sociedad nacional. Es decir, la contradicción radica en el hecho de que la seducción misma proviene precisamente de productos culturales locales considerados en el fondo como premodernos o tradicionales y en última instancia como "arte menor".

Por otro lado, ubicamos también dentro del ámbito de los anhelos *no-materiales* a los tres discursos historiográficos aquí revisados, en tanto construyen y afianzan la representación histórica e ideológica de lo nacional, en síntesis, de lo mexicano. Así, Rubén M. Campos, al igual que Miguel Galindo, construye un discurso historiográfico de lo nacional totalmente romantizado, casi subjetivo y hasta personal, lo cual, desde nuestro punto de vista, corresponde a las determinaciones ideológicas contextuales propias del exacerbado nacionalismo político, económico y cultural de la época. Por su cuenta, el discurso de Gabriel Saldivar dista mucho de ser ideologizado sin que ello implique que deje de ser un discurso, al final de cuentas, nacionalista.

En este sentido, las historias de la música aquí revisadas contribuyen en el campo de la reflexión historiográfica musical a forjar la noción de la consolidación de algo propiamente nacional, característico, *propio*, algo *nuestro* que por deducción presupone un *nosotros*, inegablemente excluyente y por lo tanto también paradójico. De tal forma, estos discursos contribuyen a fortalecer el nacionalismo, es decir, el sentido de *ser* ciudadano nacional, la identidad y, en definitiva, al proceso de consolidación del capitalismo en México.

Así, nosotros consideramos que los tres primeros discursos historiográficos que de manera generalizadora se hacen en México, sobre la evolución y constitución de las músicas consideradas como propiedad, como patrimonio nacional, cumplen su cometido histórico: construir la representación de lo nacional en el campo de la historiografía musical en México. En este sentido, la interpretación discursiva e histórica de la música en México genera, en un nivel subjetivo y a quienes tuvieron acceso a los mismos, sentidos de pertenencia, puentes de significación emotiva con la representación ideológica de lo nacional, de lo patrimonial y unilateralmente considerado como mexicano.

¿Y para qué, preguntémosnos finalmente, de la construcción de tales sentidos? Nosotros consideramos que sin esos sentidos, capaces de transgredir la representación regional o local, aislada, en una palabra, no hubiera sido posible construir y justificar, primeramente, el discurso del desarrollo económico, político, social y cultural del país, al igual que la implementación ideologizada de las mismas acciones en las distintas ramas de la vida social.

Todo ello, nacionalismo político, económico y cultural, cumpliría la función histórica de justificar ante los ojos del mundo, es decir, de los países *centrales*, la pertinencia y el derecho legítimo de la existencia de México como, por un lado, una nación ideológica y culturalmente "coherente", "armónica"; política y económicamente, por otro, constituida, afianzada y con un futuro también ideologizado y hasta míticamente promisorio.

Bibliografía y hemerografía.

- AGUILAR, Camín Héctor, "Nociones presidenciales de cultura nacional: de Álvaro Obregón a Gustavo Díaz Ordaz", en Aguilar, Camín Héctor, et. al., *En torno a la cultura nacional*, México, CONACULTA, DGP, INI, 1990, pp. 95-135.
- AGUIRRE, Beltrán Gonzalo, *Lenguas vernáculas. Su uso desuso en la enseñanza: la experiencia de México*, México, Universidad Veracruzana-INI-FCE-Gobierno del Estado de Veracruz, 476 p.
- _____, introducción al texto de Vicente Lombardo Toledano, *el problema del indio*, México, SEP, colección SepSetentas, 1973.
- _____, *El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México*. FCE (Obra Antropológica, 6), México, D.F., 1992.
- AGUIRRE, Rojas Carlos Antonio, "Mercado interno, guerra y revolución en México: 1870-1920", en *Revista Mexicana de Sociología*, año LII, número 2, abril-junio de 1990, pp.183-241.
- ALCARÁZ, José Antonio, *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*, Editorial Patria, México 1991, 187 p.
- ALMEIDA, Vinuesa José, "El mestizaje como problema ideológico", en Almeida, Vinuesa José, et. al., *Identidades y sociedad*, Quito, Pontificia Universidad Católica de Ecuador, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1992, pp. 125-139.
- BAL, y Gay Jesús, "El nacionalismo y la música mexicana de hoy", en *Nuestra música*, año IV, # 14, abril de 1949, México D.F., 1993, Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, et.al., editrs, CENIDIM, reimpresión facsimilar, 1993, pp. 107-113.

-
- BARTHES, Roland, "El discurso histórico", en *Históricas*, Boletín de información del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, número 12, mayo-agosto, 1983, pp. 21-32.
- BARTOK, Bela, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1974, 272 p.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987.
- BEJAR Navarro, Raúl y Héctor M. Campello, "Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y del carácter nacionales", en *Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad: III Coloquio Paul Kirchhoff*, Leticia Irene Méndez y Mercado Coord., UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas-DGAPA, México, 1996, pp. 129-149.
- BERENZON, Gorn Boris, "La difusión de la historia en México: la identidad imaginaria", en *Anales de antropología*, Vol. 30, 1993, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, pp. 145-181.
- BERLIOS, Sergio, "Chávez: el esencial", en *Casa del tiempo*, UAM, Vol. XIV, época II, número 76, junio de 1998, pp. 13-17.
- BERMEJO, Manuel, "Errores sobre nuestro nacionalismo musical", en *Orientación musical*, número 30, diciembre de 1943, Vol. III, pp. 6-8.
- BILLIG, Michael, "El nacionalismo banal y la reproducción de la identidad nacional", en *Revista mexicana de sociología*, UNAM-IIS, año LX, número 1, enero-marzo de 1998, pp. 37-61.
- BLANCO, José Joaquín, "El proyecto educativo de Vasconcelos como programa político", en Aguilar, Camín Héctor, *et. al.*, *En torno a la cultura nacional*, México, CONACULTA, DGP, INI, 1990, pp. 83-95.

BOGGS, Ralph S., "Valor práctico del folklore", en *América Indígena*, Instituto Indigenista Interamericano, Vol. V, número 3, julio de 1945, México.

BONFIL Batalla, Guillermo, "Identidad nacional y patrimonio cultural: Los conflictos ocultos y las convergencias posibles", en *Obras escogidas* de Guillermo Bonfil, Tomo IV, obra inédita, selección y recopilación de Lina Odena Gumes, CIESAS, 1995, pp. 397-409.

_____, *México profundo: una civilización negada*, México, Grijalbo, 1989.

_____, "El patrimonio cultural de México: un laberinto de significados", en *Folklore Americano*, número 47, México, enero-junio de 1989, pp. 125-145.

CABRERA, Luis, *Veinte años después, el balance de la Revolución. La campaña presidencial de 1934. Las dos revoluciones*, México, Ediciones Botas, 1938.

CAMPOS, Rubén M., *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925): obra integrada con 100 sones, jarabes y canciones del folklore musical mexicano, cuyas melodías están intactas...*, publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, México.

CARMONA, Gloria, "El legado musical", en *Casa del tiempo*, UAM, Vol. XIV, época II, número 76, junio de 1998, pp. 20-24.

CASO, Antonio, *El problema de México y la ideología nacional*, México, D.F., Ediciones Libro México, Vol. 22, 98 p.

CORSO, Rafael, *El folklore*, Eudeba, Manuales, México 1966.

CUEVA, Agustín, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, México, Siglo XXI, 1990, 275 p.

CHÁVEZ, Carlos, "Carta abierta a la juventud", en *Música, revista mexicana*, V. I, # 1, 15 de abril de 1930, Gerónimo Baqueiro Foster, Daniel Castañeda, *et. al.*, *Editrs.*, CENIDIM, reimpresión facsimilar, 1995, pp. 3-5.

_____, "Nacionalismo musical, I: el arte popular y el no popular", en *Música: revista mexicana*, Vol. I, número 3, 15 de junio de 1930, Gerónimo Baqueiro Foster, Daniel Castañeda, *et. al.*, *editrs.*, CENIDIM, reimpresión facsimilar, 1995, pp. 29-32.

_____, "Nacionalismo musical II: el arte popular y el no popular", en *Música: revista mexicana*, Vol. I, número 4, 15 de julio de 1930, Gerónimo Baqueiro Foster, Daniel Castañeda, *et. al.*, *editrs.*, CENIDIM, reimpresión facsimilar, 1995, pp. 18-22.

_____, "Nacionalismo musical III: paralelo entre el arte popular y el no-popular", en *Música, revista mexicana*, Vol. I, número 6, 15 de septiembre de 1930, Gerónimo Baqueiro Foster, Daniel Castañeda, *et. al.*, *editrs.*, CENIDIM, reimpresión facsimilar, 1995, pp. 3-11.

Diccionario porrúa: historia, biografía y geografía de México, sexta edición, México D.F., 1995, Vol. I, p. 572.

Enciclopedia de México, Álvarez, José Rogelio, *dir.*, cuarta edición, México D.F., 1978, Vol. II, pp. 622.

ESTRADA, Luis Alfonso, "Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958)", en *La música de México: historia, Vol. IV. periodo nacionalista*, Julio Estrada *edit.*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1984, pp. 10-36.

FLORESCANO, Enrique, *Memoria mexicana*, FCE, 1994, 604 p.

-
- GALINDO, Miguel, *Nociones de la historia de la música mexicana*, Tip. De "El dragón", Colima, México, 1933, 636 p.
- GAMIO, Manuel, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1982.
- _____, *Hacia un México nuevo: problemas sociales*, INI, México, 1987, 244 p.
- _____, "El material folklórico y el progreso social", en *América indígena*, Méx., julio de 1945, Vol. V., número. 3, pp. 207-210.
- GAOS, José, "Notas sobre historiografía (1960)", en Matute Álvaro, *La teoría de la historia en México: 1940-1973*, México, SEP, SepSetentas, pp. 67-93.
- GARCÍA, Canclini Néstor, "El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional", en Florescano, Enrique edit., *El patrimonio nacional de México*, i. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-FCE, México, 1997, pp. 57-79.
- _____, "Patrimonios culturales: que sería bueno inaugurar para el año 2000?", en Cárdenas Barahona, Eyra, *Años de la ENAH (60 aniversario)*, México, ENAH, pp. 383-393.
- _____, et. al., "Para una crítica a las teorías de la cultura" en *Temas de cultura latinoamericana*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1987, pp. 13-49.
- _____, "Quiénes usan el patrimonio?: políticas culturales y participación social", en *antropología*, número 16, 1987, pp.11-24.
- GARCIADIEGO, Datán Javier, *Evolución del Estado mexicano: reestructuración, 1910-1940*, Ediciones el Caballito, México, 1986, Vol. II.
- GILLY, Adolfo, *La revolución interrumpida: una guerra campesina por la tierra y el poder. 1910-1920*, México, El Caballito, 1977.

-
- GOOD, Heshhelman Catharine, "Reflexiones sobre las razas y el racismo, el problema de los negros, los indios, el nacionalismo y la modernidad", en *Dimensión antropológica*, año 5, Vol. 14, septiembre-diciembre, 1998, pp. 109-033.
- GONZÁLEZ, Casanova pablo, *La democracia en México*, Serie Popular ERA / 4, undécima edición, México, 1979.
- GONZÁLEZ, y González Luis, "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*, Vol. III, COLMEX, 1977, segunda edición, pp. 163-271.
- _____, *Otra invitación a la microhistoria*, FCE, serie Cultura para Todos, México, 2000, 87 p.
- GORTARI, Hira de, *El uso de conceptos y métodos en la historiografía reciente*, México, UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 1993, 34 p.
- HALPERIN, Doing Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, 774 p.
- HARRIS, Marvin, *Antropología cultural*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1996, 739 p.
- HERRERA, y Hogazón Alba, *El arte musical de México*, México, Dirección General de Bellas Artes, 1917, 227 p.
- HEXTER, J. H., "Historiografía; la retórica de la historia", en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, dirigida por David C. Sillis, Vol. V, pp. 451-471.
- IBARRA, C. Hernán, "El laberinto del mestizaje", en Almeida, Vinucza José, *et. al. Identidades y sociedad*, Quito, Pontificia Universidad Católica de Ecuador, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1992, pp. 95-125.
- LARA, Figueroa Celso A., "Bases para una polémica: ¿Folklor, folklore o cultura popular tradicional?", en *Folklore americano*, números 41-42, México, 1986, pp. 33-35.

-
- LOYOLA, Díaz Rafael, *La crisis de Obregón-Calles y el estado mexicano*, México, Siglo XXI, UNAM-IIS, 1991, 169 p.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "El proceso de las artes", en *Historia general de México*, V. IV, 1977, segunda edición, pp. 285-301.
- MAURO, Marini Rui, "Dialéctica de la dependencia: la economía exportadora", en Stavenhagen Rodolfo, *et. al. Tres ensayos sobre América Latina*, Editorial Anagrama, Barcelona España, pp. 91-135.
- MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana: desde la independencia hasta la actualidad*, COLMEX-CENIDIM, reproducción facsimilar, 1996, 196 p.
- MEDIN, Tzvi, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo, XXI, 1986, 237 p.
- MEDINA, H. Cecilia, "Chávez y México", en *Casa del tiempo*, UAM, Vol. XIV, época II, número 76, junio de 1998, pp. 24-27.
- MEIEROVICH, Clara, "Chávez: inducción, retórica y cambio", en *Casa del tiempo*, UAM, Vol. XIV, época II, número 76, junio de 1998, pp. 12-13.
- MEJÍA, Estanislao, "El señor Carlos Chávez y el criterio pedagógico ante la educación pública", en *Orientación musical*, número 87, marzo de 1949, Vol. III, pp. 14-16.
- _____, "El teatro de bellas artes y la educación artística", en *Orientación musical*, número 83-84, noviembre-diciembre de 1948, V. VII, pp. 16-21.
- MICHACA, Pedro, MICHACA, Pedro, "EL nacionalismo musical mexicano: concepto moderno del nacionalismo", en *Orientación musical*, número 54, 1946, Vol. V, pp. 7-9.

-
- _____, "El problema del nacionalismo musical", en *Cultura musical*, número 7, mayo de 1937, México, Manuel M. Ponce director, reimpresión facsimilar, 1993, pp. 8-10.
- _____, "El problema del nacionalismo musical, II: el canto del pueblo", en *Cultura musical*, número 8, junio de 1937, México, Manuel M. Ponce director, reimpresión facsimilar, 1993, pp. 10-12.
- _____, "El problema del nacionalismo musical: investigación y exploración del folklorista", en *Cultura musical*, número 9, julio de 1937, México, Manuel M. Ponce director, reimpresión facsimilar, 1993, pp. 9-11.
- MOEDANO, Gabriel, "EL folklore como disciplina antropológica: su desarrollo en México", en *Tlatoani*, México, D.F., ENAH, segunda época, número 17, Diciembre, pp. 37-50.
- MOLINA, Enriquez Andrés, *Los grandes problemas nacionales y otros textos. 1911-1919*, prólogo de Arnaldo Córdova, México, ERA, 1978.
- MONSIVÁIS, Carlos, "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas", en Aguilar, Camín Héctor, *et. al., En torno a la cultura nacional*, México, CONACULTA, DGP, INI, 1990, pp. 159-219.
- MORENO, Rivas Yolanda, "Las políticas culturales en la música mexicana", en Ladrón Guevara, Moisés *edit., Política cultural del estado mexicano*, México, Centro de Estudios Educativos, pp. 177-179.
- _____, *Rostros del nacionalismo musical mexicano: un ensayo de interpretación*, UNAM-Escuela Nacional de Música, 1995, 257 p.

-
- OEHMICHEN, Bazán Ma. Cristina, *Reforma del estado: política social e indigenismo en México, 1988-1996*, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1999, 259 p.
- OSORIO, Bolio de Saldivar Elisa, "Gabriel Saldivar y Silva: investigador, musicólogo y musicógrafo", en *Memoria del primer congreso de la sociedad mexicana de musicología*, Gob. Constitucional del Estado de Tamaulipas, Dirección General de Asuntos Culturales y Sociedad Mexicana de Musicología, C. Victoria Tamaulipas México, 1985, pp. 141-144.
- _____, "Semblanza: Gabriel Saldivar y Silva: musicólogo", en *Memoria del primer congreso de la sociedad mexicana de musicología*, Gob. Constitucional del Estado de Tamaulipas, Dirección General de Asuntos Culturales y Sociedad Mexicana de Musicología, C. Victoria Tamaulipas México, 1985, pp. 14-17.
- PAREYÓN, Gabriel, *Diccionario de música en México*, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Guadalajara, Jalisco, México, 1995, 606 p.
- PEÑA, Guillermo de la, "Nacionales y extranjeros en la historia de la antropología mexicana", en Mechthild Rutsch, *Compil., La historia de la antropología en México*, UIA-INI, Plaza y Valdéz, México, 1996, pp. 41-83.
- PÉREZ, Fernández Rolando, *La música afroestiza mexicana*, Biblioteca Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz 1990, 247 p.
- PÉREZ, Monfort Ricardo, en "Entre el 'nacionalismo', 'regionalismo' y 'universalidad'", en *Heterofonia-CENIDIM*, enero-febrero de 1998, # 118-119, México, pp. 41-51.
- _____, *Estampas sobre nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994, 217 p.

-
- PONCE, Manuel M., "El folklore musical mexicano" en *Revista musical de México*, T. I, número 15, 1919, pp. 5-9, Manuel M. Ponce y Rubén M. Campos directores.
- RANDEL, Don Michael, *Diccionario Harvard de música*, Editorial Diana, México, 1997.
- REVUELTAS, Silvestre, "Carlos Chávez", en *pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, número 72, 1999, pp. 28-31.
- REYES, Heróles Federico, "La revolución mexicana como expresión del nacionalismo latinoamericano", en *Nuestra América*, año V, número 14, mayo-agosto de 1985, UNAM, CCyDEL, pp. 29-39.
- ROLÓN, José, "La música autóctona mexicana y la técnica moderna", en *Música. revista mexicana*, número 5, 15 de agosto de 1930, Gerónimo Baqueiro Foster, Daniel Castañeda et al., editores, CENIDIM, reimpresión facsimilar, 1995, pp. 16-19.
- ROMERO, Jesús, "La historia crítica de la música en México como justificación de la música nacional", en *Trabajos técnicos del primer congreso nacional de música*, SEP, Tomo XIX, número 5, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, pp. 161-171.
- SALDIVAR, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, Tomo II, prólogo de Jesús Otero Icaza, CENIDIM-INBA, México, 1992, 305 p.
- _____, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*, SEP, publicaciones de Bellas Artes, México, 1934, 324 p.
- SÁNCHEZ, Consuelo, *Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomía*, México, Siglo XXI, Umbrales de México, 1999, 247, p.
- SEMO, Enrique, *Historia mexicana, economía y lucha de clases*, Serie Popular ERA / 66, segunda edición, México, 1981.
- SEPULVEDA, Garza Manola, "Las misiones culturales en México, 1921-1938: instituciones educativas para el cambio social", en *Educación y cultura en*

-
- América Latina*, Manola Sepúlveda y Ma. Teresa Bosque Lastra *Coords.*, UNAM-CCyDEL, 1992, pp. 143-159.
- STAVENHAGEN, Rodolfo, "La cultura popular y la creación intelectual"; en Adolfo Colombres comp., *La cultura popular*, La red de Jonás, pp. 21-39, México, 1983.
- _____ y Tania Carrasco, "La diversidad étnica y cultural", en Florescano Enrique, *El patrimonio cultural de México*, V. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-FCE, 1997, pp. 249-281.
- STEVENSON, Robert, "Carlos Chávez visto por la prensa de Estados Unidos", en *Casa del tiempo*, UAM, Vol. XIV, época II, número 76, junio de 1998, pp. 27-36.
- TELLO, Aurelio, "El patrimonio cultural de México: una síntesis aproximativa", en Florescano Enrique *Compil.*, *El patrimonio cultural de México*, Vol. II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FCE, 1997, pp. 76-107.
- VARESE, Stefano, "Una dialéctica negada: notas sobre la multietnicidad mexicana", en Aguilar, Camín Héctor, *et. al.*, *En torno a la cultura nacional*, México, CONACULTA, DGP, INI, 1990, pp. 135-195.
- VASCONCELOS, José, *Memorias, II: el desastre, el proconsulado*, Letras Mexicanas, FCE, 1993.
- VILLA, Rojas Alfonso, "Significado y valor práctico del folklore", en *América indígena*, México, octubre de 1945, Vol., V, número 4, pp. 295-402.
- VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, FCE, el Colegio Nacional, 1996, 302 p.
- WOMACK, John Jr., "La revolución mexicana: 1910-1920", en Leslie Bethell, *ed.*, *Historia de América Latina, V. 9: México, América Central y el Caribe, 1870-1930*, Editorial Crítica-Cambridge University Press, Barcelona España, 1992.